

IMAGO MUSICAE

IV

1987





Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Duke University Libraries

IMAGO MUSICAE

1987

edenda curavit
TILMAN SEEBASS

adjuvante
Friede Guimmar
Tobias Russell
Kathryn Horne



International Yearbook of Musical Iconography
Internationales Jahrbuch für Musikikonographie
Annuaire International d'Iconographie Musicale

Official Organ of the International Repertory of Musical Iconography
Offizielles Organ des Internationalen Repertoriums der Musikikonographie
Organe Officiel du Répertoire International d'Iconographie Musicale
Advisory Board / Beirat / Conseil consultatif: Jan Białostocki, Barry S. Brook,
Wolfgang Freitag, Harald Heckmann, John Pope-Hennessy, Peter Anselm Riedl,
Erich Stockmann, Jacques Thuillier, Gen'ichi Tsuge

IMAGO MUSICAE IV

1987

edenda curavit
TILMAN SEEBASS

adiuvante
Paule Guiomar
Tilden Russell
Kathryn Horste



Bärenreiter-Verlag Basel
Kassel · London
Duke University Press
Durham, North Carolina

Redaktionsschluß des vierten Bandes: 30. September 1987

Ouvrage publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

The illustration on the half-title page is taken from the woodcut ›Fraw Musica‹ by Lukas Cranach the Younger for the publisher Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. The vignette also comes from Rhau's shop.

Titelvignette nach dem Holzschnitt ›Fraw Musica‹ von Lukas Cranach d. J. für Verlagswerke des Georg Rhau in Wittenberg, ca. 1544–1556. Auch die Schlußvignette entstammt Rhau's Offizin.

La vignette du titre d'après la gravure sur bois ›Fraw Musica‹ de Lukas Cranach le Jeune pour les publications de Georg Rhau à Wittenberg, environ 1544–1556. La vignette à la fin provient de même de l'imprimerie de Rhau.

ISSN 0255-8831

ISBN 3-7618-0906-9 (Bärenreiter)

ISBN 0-8223-0825-8 (Duke University Press)

© Bärenreiter, Basel 1988

© Duke University Press, Durham 1988

All rights reserved. Printed in Germany

Satz: satz + form, Friedrich E. Riemann, Melsungen

Druck und buchbinderische Verarbeitung: Druckerei Gutenberg, Melsungen

IMAGO MUSICAE IV · 1987

In memoriam
Geneviève Thibault de Chambure
(1902–1975)

De l'image à l'objet.
La méthode critique en iconographie musicale

Colloque international
Paris, Collège de France
4–7 septembre 1985

E.C.L.
7800
731
MAY 1987

V. 4 1987



408934000

Contents Inhalt Table des matières

Avant-propos	11
Jacques Thuillier: Présentation	13
Josiane Bran-Ricci: Geneviève Thibault de Chambure: Du Musée Instrumental au Centre d'Iconographie Musicale du Centre National de la Recherche Scientifique	17

Première Partie De l'image à l'idée musicale

Nicole Sevestre: Quelques documents d'iconographie musicale médiévale: l'image et l'école autour de l'an mil	23
Tilman Seebass: Deux analyses iconographiques (1924 et 1985). Un hommage à la Comtesse de Chambure	35
H. Colin Slim: Tintoretto's »Music-Making Women« at Dresden	45

Deuxième Partie De l'image à la vie musicale

Irène Mamczarz: Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle	79
Walter Salmen: L'iconographie des lieux de la danse et de son accompagnement musical avant 1600	99
Catherine Homo-Lechner: De l'usage de la cornemuse dans les banquets: quelques exemples du XIVE au XVIe siècle	111
Claudie Marcel-Dubois: Le triangle et ses représentations comme signe social et culturel	121
Catherine Massip: Les personnages musiciens dans les gravures de mode parisiennes de la fin du XVIIe siècle: intérêt et limites d'un genre iconographique	137
Gabriele Busch-Salmen: Musikerwohnungen des 19. Jahrhunderts als ikonographische Quelle	151

Troisième Partie De l'image au musicien

Nanie Bridgman: Portraits de musiciens: le dernier avatar de Monteverdi	161
Danièle Pistone: Photographie et musique à Paris avant la Première Guerre mondiale: bilans et perspectives de recherche. Avec un index alphabétique des portraits reproduits dans »Musica« (1902–1914)	171

Quatrième Partie De l'image à l'instrument

Werner Bachmann: Ensemblesmusizieren im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Ein Vergleich der Bildquellen und der Instrumentenfunde	209
Zoltán Falvy: Angel Musicians on a Fourteenth-Century French Reliquary	229
Joël Dugot: Parcours, détours et pièges	239
Elena Ferrari-Barassi: La peinture dans l'Italie du nord pendant la Renaissance: problèmes d'investigation organologique	255
Pierre Abondance: Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet . .	271
Sylvette Milliot: Heurs et malheurs de l'iconographie musicale: les instruments de musique dans les natures mortes de Baschenis	283
Florence Gétreau: Watteau et sa génération: contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux	299
Pierre Jaquier: Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée	315
Josiane Bran-Ricci: La flûte traversière chez Diderot. Tentative d'investigation à travers l'Encyclopédie	325
Tilden A. Russell: The Development of the Cello Endpin	335

* * *

Barry S. Brook: Musical Iconography: recent strides, future goals	357
---	-----

* * *

Directions to Contributors	361
Hinweise für den Autor	362
Renseignements pour les auteurs	363
Auctores	364

Avant-propos

Ce volume réunit pour l'essentiel, les communications présentées au colloque international ›De l'Image à l'Objet‹ organisé par le Centre d'Iconographie musicale et d'Organologie (CNRS UA 04 1015). Il était placé sous le patronage du Répertoire International d'Iconographie musicale (Prof. Barry S. Brook, Président) et du Collège de France (Chaire d'Histoire de la Création artistique en France: Prof. Jacques Thuillier, Directeur du Centre) et dédié à Geneviève Thibault de Chambure, fondatrice du Centre, disparue depuis dix ans. Les séances se sont tenues au Collège de France, 11, place Marcelin Berthelot, 75005-Paris, du 4 au 7 septembre 1985.

Il avait pu être réalisé grâce à la générosité de la famille de Madame de Chambure.

Et avec l'aide:

du Centre National de la Recherche Scientifique

du Ministère de la Culture:

- Association pour la Commémoration des Célébrations nationales
- Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
- Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
- Etablissement public du Parc de la Villette

du Collège de France

du Musée Carnavalet

de la Banque Nationale de Paris.

* * *

Les communications proposées par les auteurs lors du colloque ont été revues et complétées par eux-mêmes et par les signataires de ces lignes, lesquels tiennent à associer à cette édition l'équipe française du Centre d'Iconographie musicale et d'Organologie et plus particulièrement Madame Brigitte Devaux et Monsieur Jérôme de La Gorce, et les assistants attitrés d'Imago Musicae: le Professeur Tilden Russell, le Docteur Kathryn Horste et Monsieur Mark Davidson.

Qu'ils soient tous ici, très chaleureusement remerciés.

Que ces travaux soient l'expression de notre gratitude commune envers Geneviève Thibault de Chambure à qui ils sont dédiés.

Paule Guiomar, CNRS, Centre d'Iconographie musicale et
d'Organologie, Paris.

Prof. Tilman Seebass, Duke University, Durham, N. C., Rédacteur d'Imago Musicae.

Présentation

Jacques Thuillier

De tous les historiens le musicologue est peut-être le plus averti et le plus désarmé. Le plus averti : car presque toujours il est musicien lui-même et connaît de l'intérieur ce dont il parle. L'historien de la diplomatie appartient rarement à la Carrière ; l'historien de l'architecture disserte sur la structure des cathédrales, mais à l'ordinaire serait bien en peine s'il lui fallait élever un simple chalet. Au contraire, on ne voit guère de musicologue qui n'ait la connaissance du langage musical et la maîtrise de quelque instrument. Chez lui, l'étude historique vient le plus souvent en second, et comme brochée sur ce premier savoir. Mais du même coup il se pourrait bien que le musicologue inclinât à sous-estimer les difficultés de l'histoire. Au moment même où sa compétence confère à ses propos une solidité que n'ont pas toujours ceux de ses collègues, il risque de paraître en retrait sur le plan de la méthode.

Science relativement récente, la musicologie ne possède que depuis peu ces grands instruments de travail – répertoires, corpus, dictionnaires, publications de sources – que d'autres disciplines avaient élaborés dès le XIX^e siècle. En dépit de livres ou d'études qui peuvent servir de modèles, elle n'a pas encore fixé bien clairement la place respective qui dans sa recherche doit revenir aux approches diverses de l'histoire : l'événement, la longue durée ou le chiffre, la sociologie, la psychologie, la prosopographie ou le quotidien, l'écrit, l'objet ou l'image. Elle commence seulement à s'interroger sur les exigences critiques qu'impose le travail de l'historien.

L'un des mérites éminents de Geneviève de Chambure, chacun le reconnaît aujourd'hui, est d'avoir réagi devant cette situation. Musicienne elle-même (et de quelle sensibilité...), elle avait compris que la musicologie devait accepter les contraintes de la science. S'intéressant aux instruments anciens, elle pouvait se contenter de réunir l'ensemble éblouissant des quelque huit cent pièces qui selon son vœu se retrouvent aujourd'hui au Conservatoire National de Musique de Paris : les joies du collectionneur suffisent à remplir une existence. Elle a voulu au contraire créer un véritable outil de recherche, ce fonds iconographique, riche aujourd'hui de plus de vingt mille photographies, qui est venu joindre à l'objet l'image de l'objet. Nul n'oublie sa curiosité pour les musiques « exotiques », ni l'amour qu'elle vouait à la musique ancienne, recherchant manuscrits et incunables, ressuscitant des œuvres oubliées, organisant dans sa propre maison de merveilleux concerts. Mais toute une partie de sa vie passionnée fut consacrée à cette grande œuvre : explorer et annexer à l'histoire de la musique le territoire encore si peu défriché de l'image, qui pour les périodes éloignées est souvent seule à porter témoignage, et pour les périodes récentes dévoile les circonstances qu'oublie le texte écrit et que l'objet isolé ne traduit pas. Car l'histoire de l'instrument et de son jeu, essentielle à l'histoire de la musique, ne peut se faire à partir de l'objet séparé de l'image, c'est-à-dire de la trace même qu'il a laissée dans l'histoire : elle naît de leur confrontation.

* * *

On conçoit qu'en hommage à Geneviève de Chambure, disparue depuis dix ans, nous ayons tenu à proposer comme thème de colloque et sujet de ce volume le problème du rapport entre l'image et l'objet. Nous suivions sa pensée même, telle que nous avons pu la recueillir durant les dernières années de sa vie. L'iconographie musicale, comme toute iconographie, réclame la constitution de « corpus » : mais elle exige aussi une méthode.

Ni l'image ni l'objet ne peuvent être pour l'historien des données simples. L'objet possède son évidence: mais tout musicologue de quelque expérience sait qu'il possède aussi une histoire. L'évidence actuelle doit toujours être corrigée par l'étude des vicissitudes historiques, qui de ravalements en restaurations ont pu affecter profondément son aspect. Avant toute conclusion l'objet impose l'enquête, et le déploiement des méthodes critiques qui vont des archives au laboratoire. Quant à l'image, elle paraît de prime abord plus innocente: elle peut être infiniment plus trompeuse.

L'iconographie est une science, et l'une des plus complexes qui soit. La vogue qu'elle connaît dans certains pays en dissimule parfois la difficulté. Elle ne saurait dépasser le banal recueil d'images que par un processus critique fort délicat, que l'historien d'art lui-même néglige bien trop souvent, pour son plus grand dommage, et que la musicologie, de façon plus excusable, incline à sous-estimer. Comme l'instrument ancien, l'image, objet elle-même, a toujours son histoire, qu'il importe retrouver. Etablir sa date est un premier point, essentiel de toute évidence, mais qui plus d'une fois requiert la longue expérience du spécialiste d'histoire de l'art sans aboutir pour autant à une certitude. Désigner l'auteur et le lieu de création apparaît encore plus complexe: tout grand peintre a eu des imitateurs, tout grand style s'est diffusé au loin. Il y a des moments où il n'est pas facile de distinguer entre Sienne et Avignon, entre Florence et Naples, ni de situer un portrait de musicien à la cour de Versailles ou à la cour de Dresde. Connaître les vicissitudes successives de l'œuvre et son état de conservation n'a guère moins d'importance. Nous avons souvenir de telle galerie du XVI^e siècle peinte à fresque dont certaines parties, des grisailles notamment, retenaient vite l'attention; malheur à qui ne savait qu'une restauration récente et parfois habile avait comblé d'assez vastes lacunes par des mythologies et des trophées musicaux tirés de gravures du même temps...

Tout cela débrouillé, reste encore l'essentiel: reconstituer le milieu où est née l'œuvre, son contexte artistique et intellectuel, et les attitudes propres à son auteur. Alors seulement pourra-t-on juger de la confiance qu'on doit accorder à la représentation. Il arrive que l'artiste se veuille tout entier de son temps et dans son temps; il arrive aussi, à des moments et pour des motifs qui peuvent être fort divers, qu'il ne coïncide que très partiellement avec lui. Dans tel lieu, à telle date, il reproduit avec fidélité les objets et le spectacle qu'il a sous les yeux; mais en d'autres, la copie de modèles anciens est de règle, ou l'archaïsme volontaire, ou la reconstitution archéologique, ou la pure fantaisie. Que d'erreurs promises si l'on oublie que telle fresque médiévale a grand chance de s'inspirer littéralement d'un psautier fort antérieur, qu'une illustration du XVIII^e siècle non signée peut recopier trait pour trait une estampe vieille de soixante ou quatre-vingts ans... Comment ne pas craindre la désinvolture de certains maîtres entraînés par leur lyrisme, et plus encore le souci historique de beaucoup d'autres? Le prestige du passé, et d'un passé qui attire d'autant plus qu'il est moins bien connu, ne date pas du romantisme. A partir de quel moment l'auteur d'une nature morte préfère-t-il reproduire les instruments d'autrefois plutôt que les instruments contemporains? Nous trouvons naturel qu'un peintre de la fin du XIX^e siècle refuse de mettre un saxophone entre les mains d'un ange et lui impose quelque luth repris à des images anciennes et toutes de convention: sommes-nous bien sûrs que le même scrupule – effet bien connu de la »loi de distance« – n'a pas existé en des siècles plus anciens?

A la limite, toute image est suspecte. Aucune ne saurait appuyer une démonstration historique sans avoir été soumise à la critique la plus sévère. Ce qui implique que l'historien se soit assez profondément pénétré de l'esprit du temps qu'il étudie pour retrouver comme intuitivement la démarche du créateur et le regard du spectateur. La méthode qu'exige l'iconographie n'est pas abstraite, mais tirée de l'expérience; elle n'est pas figée, mais doit être adaptée à chaque période et

à chaque cas. Elle conduit à une étroite collaboration avec l'historien et avec l'historien d'art. Collaboration dont chacun est à même de tirer grand profit : car le musicologue, répétons-le, par sa compétence de spécialiste, peut seul déceler certains problèmes et en pressentir la solution. On le verra suffisamment par les essais contenus dans ce volume.

* * *

La critique historique et philologique des textes a parfois mis en cause la valeur de tel d'entre eux, ou l'interprétation qu'on en pouvait donner : elle n'a jamais conduit à mépriser le témoignage écrit. Pareillement, le souci de porter sur l'image un regard plus scientifique ne saurait faire oublier le prix de l'image. Tout au contraire, ce colloque a souligné la richesse des enseignements qu'on en peut tirer. Il a prouvé qu'en cherchant à réunir systématiquement les témoignages iconographiques sur tout ce qui touche à la musique, en souhaitant les mettre à la disposition du plus grand nombre de chercheurs, Geneviève de Chambure avait compris la nécessité de passer de la quête individuelle à un outil collectif visant – au moins idéalement – à être aussi complet et universel que possible.

Ici encore, la musicologie risque de se voir contrainte, par l'évolution même de la discipline, à de nouvelles attitudes. De nos jours, les outils de la recherche évoluent rapidement. Le fonds iconographique que Geneviève de Chambure avait pris l'initiative de fonder en 1967, en soi et sans parler de tous ceux qui existent de par le monde, arrive au point où il n'est plus facilement maniable par le chercheur. Or dans le même moment et pour d'autres domaines, la communauté scientifique met au point un système de traitement de l'image qui dans quelques années transformera entièrement l'exploitation de celle-ci. La combinaison de l'informatique avec le disque optique numérique constitue une révolution, peut-être d'importance égale à l'apparition même de la photographie. Elle permet de maîtriser d'énormes quantités d'images et de les diffuser sans limites. La musicologie devrait être des premières à tirer profit de ces nouvelles techniques. Sa vocation internationale semble l'y disposer, et l'ampleur comme la variété des problèmes qu'évoque ce volume prouve assez le profit qu'elle en retirerait.

Nous n'avons pas souhaité que cet hommage à Geneviève de Chambure fût un simple retour vers le passé : mais bien plutôt la preuve que ce qu'elle avait entrepris reste vivant et ne cesse d'évoluer. Formons donc, au seuil de ce volume, le vœu que s'organise bientôt, sur les instruments de musique et leur représentation, une grande banque de données internationale, et que les recherches qu'elle aimait tant préparer ainsi pour le siècle prochain, au service du plus vieux des arts, l'outil le plus moderne.

Geneviève Thibault de Chambure: Du Musée Instrumental au Centre d'Iconographie Musicale du Centre National de la Recherche Scientifique

Josiane Bran-Ricci

Ce n'est pas ici le lieu de retracer la carrière de Geneviève Thibault; il convient cependant de mentionner quelques-uns des événements qui l'ont marquée de manière sensible: sa rencontre avec le Commandant Le Cerf, la fondation de la Société de Musique d'Autrefois, la mise en sommeil de celle-ci, puis sa résurrection; enfin sa nomination à la tête du Musée Instrumental du Conservatoire.

De sa fréquentation de Georges Le Cerf, de sa participation aux concerts qu'il donnait et à leur préparation, elle retira l'intention encore plus ferme de donner elle-même des concerts avec des instruments de musique historiques. Déjà, elle recueillait livres et partitions de musique. Dès sa prime jeunesse, elle voyageait, surtout en Italie, et faisait œuvre de collectionneur éclairé. Elle achetait également d'une manière systématique des reproductions d'œuvres anciennes – peintures, dessins – où figuraient des scènes musicales.

Quant à la Société de Musique d'Autrefois, Geneviève Thibault en avait fait un moyen d'expression fort en avance sur son temps; entourée de personnalités éminentes telles que Roger Désormière, Yvonne Gouverné, Marcelle de Lacour, Nanie Bridgman, elle s'appuyait sur la musicologie pour restituer des œuvres inédites, d'après les partitions originales exclusivement, transcrites en vue des concerts, aucun mélange d'instruments anciens et modernes n'était toléré, contrairement à ce qui se passait parfois dans d'autres groupes. En cas d'instruments introuvables, elle faisait exécuter des reproductions, aussi fidèles qu'on pouvait les faire à cette époque, démarche en tout cas tout à fait nouvelle. Son mariage et les nouvelles obligations qu'il entraînait dans sa vie l'amènèrent à mettre en sommeil sa Société. C'est alors qu'elle consacra davantage de temps à la recherche et à l'enseignement. Lorsqu'elle devint veuve, elle poursuivit cette activité et, en outre, reprit l'organisation des concerts de la Société de Musique d'Autrefois. Les concerts organisés chez elle, à Saint Merry, à la Salle Cortot, à la rotonde Gabriel de l'Ecole militaire, à l'étranger obtinrent une large audience et ouvrirent sur la musique des perspectives nouvelles, non seulement à un public choisi de grands amateurs, mais aussi aux artistes. Certains d'entre eux trouvèrent auprès de Geneviève Thibault de Chambure une initiation à des musiques encore peu connues allant du XVe au XVIIIe siècle. Beaucoup lui en gardèrent une reconnaissance fidèle. C'est par un programme qui faisait une allusion aussi discrète que délicate aux soirées de la Société de Musique d'Autrefois que William Christie et Judith Nelson tinrent à rendre hommage à sa mémoire à l'occasion du Colloque de 1985. A ces diverses activités, il faut joindre depuis 1953 la publication des Annales Musicologiques.

Tous ces aspects de la compétence de Geneviève Thibault en matière de musicologie, d'organologie, de communication, incitèrent ses amis à lui suggérer de poser sa candidature au poste de conservateur du Musée Instrumental, en 1961, conscients qu'ils étaient qu'elle seule serait capable d'insuffler à ce Musée une vie nouvelle.

Ces prévisions se réalisèrent; l'expérience de Geneviève Thibault dans des domaines variés, l'aide de conseillers éminents tels que Georges Henri Rivière dans le domaine des musées, contribuèrent à placer le Musée Instrumental sur le même plan que ceux qui étaient consacrés à d'autres disciplines, l'ouvrant sur le contexte international. Bientôt affluaient de nombreuses personnalités et s'organisaient des rencontres de spécialistes.

Dès son arrivée au Musée, elle avait entrepris un repérage des points forts et des lacunes des collections et avait mis en œuvre une politique d'acquisitions, privilégiant en premier lieu la facture française, parisienne et provinciale, de manière à faire du Musée une collection de référence dans ce domaine. Elle transportait fréquemment de son domicile privé, pour des études ponctuelles ou pour de longues périodes, des pièces remarquables de sa collection personnelle qui, de la sorte, comblaient provisoirement des lacunes.

L'acceptation par l'Etat, en 1979, au titre des dations, des plus marquants de ses instruments, puis l'achat du reste de la collection en 1980 et son affectation au Musée, ont entériné la manière judicieuse dont avaient été conduites ses acquisitions. En effet, dès 1961, ses achats personnels comme ceux qu'elle effectuait pour le compte du Musée tendaient à augmenter de manière raisonnée le groupe déjà célèbre des clavecins et épinettes, celui de la lutherie française du XVIII^e siècle, et à créer des ensembles cohérents.

Dès les premières années de son activité à la tête du Musée Instrumental, Geneviève Thibault s'attachait à organiser la recherche de manière rigoureuse, sur les plans à la fois purement organologique et iconographique. Elle commença par obtenir du Centre National de la Recherche Scientifique la création d'un Groupe de recherche coopérative sur programme (R.C.P. 147). Par autorisation spéciale, elle avait installé les premiers éléments du Centre d'Iconographie musicale en son domicile personnel. Le fonds était constitué en premier de sa propre collection de photographies, dont elle avait fait don; une grande partie en était consacrée au XVe siècle, terrain privilégié de ses travaux antérieurs. La petite équipe qu'elle avait réunie augmentait rapidement les collections et, très tôt, des fiches systématiques, multigraphiées et ventilées sous diverses rubriques, étaient établies. Dans le même temps avaient lieu des expériences en laboratoire, d'ordre acoustique essentiellement, qui devaient par la suite servir de base à de nombreuses études.

Si, dans le monde, il existe d'autres collections instrumentales auprès desquelles un fonds d'iconographie est organisé, comme, par exemple, au Gemeentemuseum de La Haye, il en est peu qui soient assistés d'une équipe de recherche à la fois indépendante et étroitement associée. Notre souhait est que, dans l'avenir, et dans un cadre nouveau et plus vaste, cette coopération si enrichissante se poursuive et s'intensifie.

* * *

A l'occasion du colloque, le Musée Instrumental a organisé une exposition à la mémoire de celle qui a donné à cet établissement l'impulsion la plus forte qu'il ait reçue depuis sa fondation, en 1861. Inaugurée en présence des participants au colloque par M. Marc Bleuse, alors directeur du Conservatoire elle présentait deux volets principaux. L'un était consacré à l'étude iconographique sous quelques-uns de ces aspects, tels que thèmes favorisant les représentations de scènes musicales, étude iconographique d'un clavecin orné de peintures. Un hommage tout particulier avait été rendu à Albert Pomme de Mirimonde qui, fidèlement, échangeait avec Madame de Chambure, idées, informations et documents. Grâce au très généreux prêt de Mademoiselle Bourgoin l'autre volet retraçait la carrière de Geneviève Thibault, musicologue et musicienne et mettait l'accent sur son activité de conservateur du Musée Instrumental.

Un recueil d'articles mis à la disposition du public, de nombreuses photographies, un choix significatif d'instruments de musique provenant de sa collection – aujourd'hui inclus dans les fonds du Musée Instrumental ont permis à ceux qui ne l'ont pas connue de se familiariser avec sa personnalité originale et imposante et à ceux qui ont eu la bonne fortune de l'approcher, de retrouver un peu de sa présence.

Bibliographie sur la vie et l'œuvre de Geneviève Thibault de Chambure

1. Biographies

- ›Thibault de Chambure, Geneviève‹, in: *Enciclopedia della Musica*, vol. 4 (Milano 1964, Ricordi), p. 379.
- ›Thibault, Geneviève‹, in: *Encyclopédie de la Musique*, vol. 3 (Paris 1961, Fasquelle), p. 792.
- ›Thibault, Geneviève‹, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 13 (Kassel 1966, Bärenreiter), cols. 331f. Compléments biographiques et bibliographiques par Josiane Bran-Ricci Supplément, vol. 16 (1979), cols. 1853f.

2. Bibliographie

- François Lesure, ›Bibliographie des travaux de G. Thibault‹, in: *Annales musicologiques*, vol. 7 (Neuilly 1964–1977, Société de Musique d'Autrefois), pp. 7–10.
- Voir aussi l'article, ›Thibault, Geneviève‹, in: *MGG*.

3. Publications concernant son activité ou sa collection d'instruments

- Jacques Thuillier, ›La musique et le temps‹, in: *Le Courrier du C.N.R.S.*, no. 21 (juillet 1976), pp. 14–19.

Musiques anciennes. Instruments et partitions (XVIe–XVIIIe siècles). Catalogue de l'exposition, 7 novembre – 7 décembre 1980, Bibliothèque Nationale, Paris. Introduction par François Lesure et Josiane Bran-Ricci (Paris 1980, Bibliothèque Nationale, Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique).

Contient le catalogue complet des instruments et livres de musique acceptés par l'Etat en paiement de droits de succession ainsi que les notices descriptives des quarante instruments et soixante-dix-sept volumes exposés.

Geneviève Thibault, comtesse Hubert de Chambure: une vie au service de la musique (Paris 1981, Société des amis du Musée Instrumental).

Ouvrage collectif (articles par Georges Henri Rivière, Josiane Bran-Ricci, Florence Abondance).

Josiane Bran-Ricci, ›Organologie et iconographie musicales: deux disciplines en pleine expansion‹, in: *Aspects de la recherche musicologique au C.N.R.S.*; ouvrage collectif sous la direction d'Hélène Charnassé, éd. du C.N.R.S. (Paris 1984).

Josiane Bran-Ricci, ›Instruments à archet de la collection G. Thibault de Chambure, entrés au Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris‹, in: *Instruments et musiques instrumentales: Etudes et documents*; ouvrage collectif sous la direction d'Hélène Charnassé, éd. du C.N.R.S. (Paris 1986).

Josiane Bran-Ricci, ›Le Musée Instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et les grands organismes de recherche. Premières étapes d'une collaboration‹, in: *Recherche scientifique et facture d'instruments de musique*, actes du colloque de 1985, C.E.N.A.M. (Paris 1986).

4. Articles nécrologiques

Josiane Bran-Ricci, ›Geneviève de Chambure‹, in: *Musées et collections publiques de France*, bulletin de l'Association générale des conservateurs des collections publiques de France, no. 132 (1975), p. 185.

- Nanie Bridgman, ›Geneviève Thibault, comtesse de Chambure (20 mai 1902 – 31 août 1975)‹, in: *Revue de Musicologie* 62 (1976), pp. 195–203.
- Jean Jenkins, ›In memory of Geneviève Thibault, Madame H. de Chambure, the late president and honorary president of CIMCIM and IAMIC‹, in: *CIMCIM (IAMIC) Newsletter*, bulletin du Comité international des musées et collections d'instruments de musique de l'ICOM (Conseil International des Musées), no. 3/4 (1975–1976), pp. 1–3.
- Jean Jenkins, ›Geneviève Thibault, Madame H. de Chambure, an appreciation‹, in: *Early Music* 4 (1976), pp. 39–41.
- Jean Jenkins, ›Obituary‹, in: *ICOM News/Nouvelles de l'ICOM*, bulletin trimestriel du Conseil International des Musées, vol. 28, no. 2/3 (1975), p. 48 et (traduction française) p. 79.
- François Lesure, ›Geneviève Thibault, comtesse de Chambure‹, in: *Fontes artis musicae* 22 (1975), p. 94.
- Tran van Khe, ›Une grande dame de la musicologie‹, in: *Bulletin du Centre d'Etudes de Musique Orientale (CEMO)*, no. 16/17 (1976), pp. 27f.

Première Partie

De l'image à l'idée musicale

Quelques documents d'iconographie musicale médiévale: l'image et l'école autour de l'an mil

Nicole Sevestre

Illustrations

- Fig. 1: L'orant (ton V). Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1118, fol. 109. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 2: David jouant d'une lyre à l'archet (ton I). Ibidem, fol. 104. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 3: Ton VI. Ibidem, fol. 110. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 4: Ton VII. Ibidem, fol. 111. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 5: Protus filius. Ibidem, fol. 105. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 6: La flûte de Pan (ton III). Ibidem, fol. 106^v. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 7: Jongleur et instrumentiste (ton IV). Ibidem, fol. 107^v. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 8: Instrumentiste accompagnant le jongleur aux balles et aux couteaux (ton VIII). Ibidem, fol. 112^v. – Photo: Bibliothèque nationale
Fig. 9: Le Pantocrator. Gerona, Biblioteca de la catedral, ms. 7, commentaire sur l'Apocalypse de Beatus de Liébana, fol. 1. – Photo: Biblioteca de la catedral
Fig. 10: Codex d'Albelda, Concile de Tolède. El Escorial, Biblioteca del monasterio, d. 1.2., fol. 142, les deux registres médians. – Photo: Biblioteca del monasterio
Fig. 11: La »jongleresse«. Paris, Bibliothèque nationale, fonds latin 1118, fol. 114. – Photo: Bibliothèque nationale

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Le manuscrit latin 1118 de la Bibliothèque nationale de Paris présente le premier exemple de tonaire illustré qui ait été conservé. Maillon initial d'une série de quelques exemples, il précède le tonaire de Toulouse (Londres, British Library, Harley 4951) daté de l'extrême fin du XI^e siècle et le tonaire italien de Plaisance (Biblioteca capitolare 65) encore plus tardif. Fait exceptionnel, le manuscrit aquitain donne la série complète des incipits des huit tons. Ce témoin a fait l'objet en 1973 d'une recherche magistrale de la part de Tilman Seebass¹. L'étude iconologique n'est donc plus à faire, le rôle d'illustration du psautier ayant été fermement établi. Pourtant, il n'apparaît pas que nous soyons arrivés à une parfaite connaissance de cette source, composite il est vrai: si la datation et la région d'origine sont approximativement connues, bien des interrogations demeurent et la levée de certaines incertitudes augmenterait nos connaissances du fonds manuscrit aquitain ancien. Aussi souhaitons-nous apporter à ce dossier quelques observations complémentaires au triple plan du style des images, du contenu musical, de la source et de la fonction du manuscrit.

Rappelons qu'il s'agit d'illustrer les huit tons du tonaire, quatre authentiques et quatre plagaux, avec, comme source d'inspiration la plus logique, la musique, donc des représentations de chanteurs ou musiciens, avec un choix d'instruments plus ou moins élaboré. La source d'illustration la plus commune est le psautier. Alors que le dessin carolingien faisait encore largement appel aux instruments antiques repris de modèles byzantins et présentait – dans le

1 Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter (Berne 1973).

précieux psautier d'Utrecht – quelques soixante-dix instruments², l'enluminure plus tardive procède à un renouvellement, une mise à jour de l'instrumentarium. On sait que Tilman Seebass³ a émis l'hypothèse que certaines des figures avaient pour origine des modèles byzantins des quatre musiciens du roi David, Asaph, Eman, Ethan, et Idithun. Certes on retrouve ce thème dans certains programmes iconographiques contemporains ou légèrement plus tardifs comme le chapiteau sculpté lors de la première campagne de travaux à la Daurade de Toulouse⁴, mais toujours en un groupement de cinq personnages. Or dans le cadre du tonaire, la répartition de la décoration doit s'effectuer dans une articulation en huit parties, nettement séparées. Déjà en 1940, le chanoine Leroquais, après avoir examiné quelque deux cents psautiers, avait observé⁵ que la découpe du psautier férial en huit sections était immuablement la suivante: Ps. 1–25, 26–37, 38–51, 52–67, 68–79, 80–96, 97–108, 109–150. Il ajoutait qu'une des techniques d'illustration consistait à représenter par l'ornement le premier ou les premiers versets du psaume ouvrant la section considérée. Or les références explicites à la musique se situent dans les psaumes 26, 32, 42, 56, 67, 70, 80, 91, 97, 107, 143, 146, 149 et 150. Trois seulement interviennent en début des sections II, VI, VII. Il convient donc à partir de ces deux éléments (le découpage en huit sections et les références à la musique) de revoir le travail de l'ornemaniste.

Dans le cas du ton V, il suit de très près le texte du Ps. 68 correspondant:

v. 2–4 »Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aquae...
infixus sum in limum profundi...
laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae...« (fig. 1)

Le personnage implorant, les mains levées en signe de prière, la bouche ouverte, apparaît en position d'extension pour se préserver de la montée des eaux; il rejoint les représentations, au psaume 68, d'un David en danger de se noyer⁶, voire en train de nager pour gagner la rive⁷.

Le premier ton, quant à lui, fait traditionnellement de David le roi du psautier, tant au plan du texte que de la décoration. Il est représenté comme le décrit le Ps. 2 v. 6 du Psautier gallican (dans la Bible d'Alcuin): »Ego autem constitutus sum rex«⁸ (fig. 2).

Le ton IV présente un couple d'histrions dont les vêtements aux taches colorées symbolisent le caractère d'amuseurs professionnels. On sait que plus tard la quatrième section du psautier commentera en image le début du Ps. 52 (»Dixit insipiens in corde suo...«) en montrant un personnage de »fou« pourvu parfois de clochettes. N'est-ce pas déjà la raison de la présence de ce couple de jongleurs dont l'un est aussi instrumentiste?

2 Suzy Dufrenne, *Les Illustrations du psautier d'Utrecht: sources et apport carolingien* (Paris 1978); Emanuel Winternitz, *Musical instruments and their Symbolism in Western Art* (Londres 1967); Tilman Seebass, »Die Bedeutung des Utrecht Psalters für die Musikgeschichte«, in: Iacobus Hendrikus Antonius Engelbregt et Tilman Seebass, *Kunst en muziekhistorische bijdragen tot de bestudering van het Utrechts Psalterium* (Utrecht 1973), pp. 35–98.

3 Musikdarstellung (note 1), pp. 129–138.

4 Reprenant, avec une parenté stylistique évidente, le programme iconographique de Moissac.

5 In: *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France* (Macon 1940–1941), vol. 1, pp. XCIII f.

6 Bordeaux, Bibliothèque municipale, ms. 7, fol. 108 (XIII^e siècle).

7 Toulouse, Bibliothèque municipale, ms. 144, fol. 55.

8 Alors que la traduction iuxta Hebraeos met dans la bouche du Père: »ego autem orditus sum regem meum«.



Fig. 1

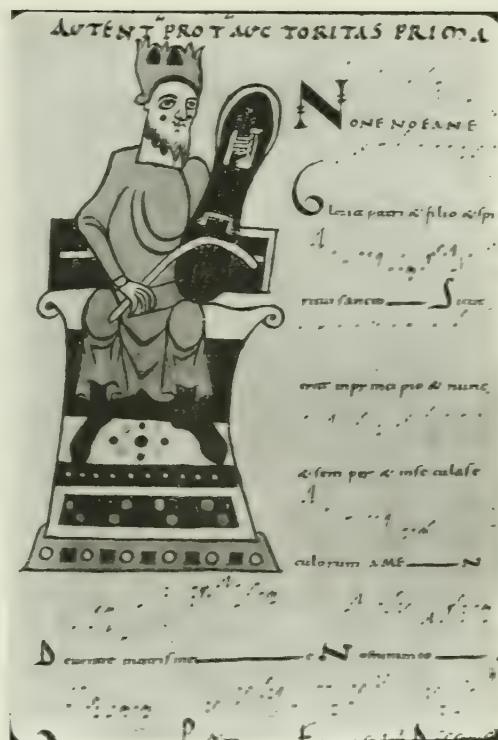


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Les tons VI et VII nous paraissent illustrer librement les injonctions à faire de la musique des sections VI et VII du psautier :

- Ps. 80, v. 3 »sumite psalmum et date tympanum
 psalterium iucundum cum cithara« (fig. 3)
Ps. 97, v. 5–6 »psallite Domino in cithara...
 in tubis ductilibus et voce tubae corneae...« (fig. 4)

On objectera que la relation entre le texte psalmique et les témoignages iconographiques n'est pas toujours très serrée. En effet, on note, aux psaumes précités, respectivement quatre et trois instruments; on remarque qu'un cor n'est pas une tuba ductilis ou une tuba cornea. C'est lire au pied de la lettre le texte sacré et refuser toute marge de liberté à l'illustrateur médiéval. Il ne nous apparaît pas que l'utilisation de »modèles«, tant textuels qu'imaginés, puisse entraver cette faculté d'adaptabilité créatrice du décorateur. Il faut observer en outre qu'il subit aussi de nouvelles contraintes liées à l'espace réduit dont il dispose. Des foules pouvaient prendre place sur les pages (335 × 260 mm) du Psautier d'Utrecht, mieux que dans les marges d'un tropaire séquentiaire (244 × 148 mm), à supposer que la compétence de l'artiste (sans parler du goût de l'époque) l'ait encore permise. Rien n'est moins sûr, étant donné la baisse du niveau des ateliers au cours du Xe siècle.

Il reste que le tonaire aquitain lie la musique à l'art des jongleurs, associe le contexte liturgique et le spectacle. Les tons II et III présentent des instrumentistes (figs. 5 et 6); les modes IV et VIII illustrent l'association précédemment décrite (figs. 7 et 8). La représentation figurée d'un musicien et d'un jongleur plus petit, nain ou enfant, souligne-t-elle seulement le rapport de dépendance du plagal à l'authentique comme paraît l'indiquer le rubricateur qui qualifie le premier ton plagal de *filius*? Il est permis d'en douter.

En effet, le »monde du spectacle« n'est pas toujours absent des offices liturgiques, puisque déjà au milieu du Xe siècle, à Farfa, la Caena Cyprianis emploie un *scurra* de métier⁹. Serait-ce, comme se plaira à le dire plus tard Saint Bernard, une transgression des limites du monde visible par le mime, ainsi que le rappelle un épisode de la vie de David lorsque, après qu'il eût dansé devant l'Arche, il répond à Michol : »Et ludam, et vilior fiam plus quam factus sum«¹⁰.

L'idée n'est pas exclue, toutefois nous pensons plutôt – vu le niveau élémentaire de la symbolique – qu'il s'agit d'une association de figures qui unit l'*otium* sous l'apparence de jongleurs de balles et de poignards¹¹ et de musiciens représentant le *studium* qu'exige l'apprentissage de l'*ars musica*. Notre conviction se trouve renforcée par l'exemple d'un tailloir de chapiteau roman¹² conservé au Musée des Augustins de Toulouse qui montre en alternance des scènes d'école et des acrobates-musiciens. Ici des écoliers apprennent la suite des lettres de l'alphabet (on voit sur les livres manuscrits de grosses lettres); là, un acrobate exécute un magnifique »pont« entre un joueur de lira et un »fou« avec le coqueluchon et la marotte devant une table de trictrac. Au zèle et à la vertu des écoliers, le sculpteur mêle les facéties de ces fous baladins qui rompent la monotonie des jours et animent ces rituels du monde à l'envers que constituent les fêtes des fous. Ces scènes de la vie domestique témoignent d'un monde où le jeu est aussi une leçon au didactisme simple : de même qu'on instruit les enfants, le »fou«, sous l'apparence de l'insolite et de l'extravagance, nous enseigne une morale et nous édifie.

⁹ Dom Jean Leclercq, »Ioculator et saltator« S. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits, in : *Translatio et Studii, Manuscript and Library Studies honoring Oliver L. Kapsner*, O.S.B. (Collegeville 1973), pp. 124–148.

¹⁰ II, Sm 6, 22.

¹¹ Parfois combinées deux à deux.

¹² Cf. Marcel Durliat, *Haut-Languedoc roman* (La Pierre-Qui-Vire 1978), planches 68–69.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

En résumé, on voudrait préciser qu'il ne saurait être question pour nous de proposer une nouvelle théorie sur l'iconographie du manuscrit latin 1118. Nous savons bien que des modèles ont existé. Nous pensons toutefois qu'ils constituent des échantillons d'ampleur modeste¹³. Aussi tenons-nous à signaler, d'après des exemples précis dans les sources du XI^e siècle, que l'illustration peut être une traduction pragmatique du texte en images.

Le style des images peut sembler bien simple, au regard des magnificences de la grande peinture carolingienne. Une série de personnages vivement colorés, par apposition de larges aplats en quadrichromie, les mains et les visages souvent décorés de fards, aux traits parfois soulignés d'un large cerne, manifeste une technique peu élaborée et une science relativement pauvre. En revanche, le goût décoratif est neuf et pour ainsi dire, surréaliste. Les corps eux-mêmes participent par leur souplesse et leur traitement coloré, à l'élément ornemental : un art d'imagination unique en son genre est né. Il est spectacle, au sens où l'entend Saint Paul lorsqu'il écrit : «*quia spectaculum facti sumus mundo...*»¹⁴

On a longtemps débattu des questions de style de l'enluminure aquitaine¹⁵, pour aboutir à l'idée que le style en était largement répandu, jusqu'à passer en Catalogne et avoir des liens avec la Bourgogne et l'Auvergne¹⁶. En effet, l'étude des manuscrits montre la permanence d'éléments décoratifs simples, en particulier les acanthes et entrelacs que l'on retrouve généreusement dans le décor sculpté méridional. Au contraire, le décor figuré est bien moins répandu à une date aussi haute et les témoins contemporains les plus proches de cet art sont empruntés au monde des enluminures hispaniques, et tout d'abord au Beatus de Gerone¹⁷. Les traits communs en sont le dessin des yeux, des lèvres, de l'oreille, la représentation des mains aux paumes ouvertes, ... (fig. 9). Mais faut-il imputer ces éléments à l'art hispanique proprement dit, au modèle carolingien qui l'a inspiré¹⁸, ou à des intermédiaires ? Rappelons aussi que les chapiteaux gascons reprennent volontiers au XI^e siècle ce thème du Pantocrator, assis dans une mandorle. Un autre manuscrit (fig. 10), le codex concilaire d'Albelda¹⁹ en Navarre (daté en 976) présente des ressemblances avec le manuscrit 1118, au niveau des visages et des mains. Les personnages, est-ce dû à leur statut social, ont toutefois beaucoup de raideur ; les plis de leurs vêtements, disposés sans réel souci anatomique, les éloignent des jongleurs aquitains. Ceux-ci par la souplesse de leurs mouvements, les drapés ovoïdes qui soulignent systématiquement leur musculature, sont nouveaux ; ils anticipent sur la peinture murale ou la sculpture catalanes, par exemple le devant d'autel de Puigbo ou la porte triomphale ouest de Ripoll. La qualité du dessin les rend proches du travail de

13 Une comparaison peut être faite dans l'architecture du XIII^e siècle avec le «Carnet de Villard de Honnecourt» présenté avec introduction et commentaires de Alain Erlande-Brandenburg, Jean Gimpel et Roland Bechmann (Paris 1986).

14 I, Cor. 4, 9.

15 Tilman Seebass, *Musikdarstellung* (note 1), pp. 63–82.

16 Danielle Gaborit-Chopin, *La décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du IX^e au XII^e siècle* (Paris–Genève 1969), p. 185.

17 Gerona, Biblioteca de la catedral, ms. 7. Exemple d'un commentaire sur l'Apocalypse (livre de la Révélation) de Beatus de Liébana, écrit et décoré dans le monastère léonais de San Salvador de Tabara, en 975. – Cf. Jaime Marques Casanovas, Wilhelm Neuss et César E. Dubler, *Die Apokalypse von Gerona*, facsimilé et commentaire, 2 vols. (Olten–Lausanne 1962).

18 Lors de la première vague d'influences artistiques d'outre-Pyrénées, importée avec des codices carolingiens.

19 El Escorial, Biblioteca del monasterio, d. 1.2. Recueil de canons de conciles ecclésiastiques et d'autres textes, terminé au monastère San Martin de Albelda en Navarre. Le fol. 142 sert de frontispice à la partie qui traite des conciles de Tolède. – Cf. John Williams, *Manuscrits espagnols du Haut Moyen Age* (édition française traduite de l'américain, Paris 1977), planche 27.



Fig. 9



Fig. 10

l'ornemaniste du troisième volume de la Bible de San Pere de Roda²⁰ (Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 6, fol. 64^v) où nous retrouvons une scène qui associe musiciens et jongleurs avec balles et poignards. Sans vouloir effectuer de rapprochements forcés, on peut dire que l'enlumineur du manuscrit 1118 connaissait le travail des scriptoria de la Rioja et de la Marca hispanica. La circulation attestée des manuscrits²¹ et la persistance des relations multiples entre l'Aquitaine et l'Espagne citérieure (célèbre pour la qualité de son enseignement du quadrivium²²) confirment nos observations. L'artiste aquitain a su, toutefois, réaliser une œuvre originale et ce fait n'aide guère, en son style unique, à fixer un lieu précis d'origine.

L'analyse interne du manuscrit peut sans doute nous aider à déterminer son lieu d'origine. Notre intérêt pour le contenu musical du tonaire nous conduit à relever les incipits des antiennes de la messe qu'il retient : la quasi totalité du répertoire est conforme à la tradition liturgique et le classement modal est le plus souvent justifié. On relève des confusions au niveau de la différenciation entre authentique et plagal, erreur commune à d'autres manuscrits de même type. Plus grave est l'attribution modale fondée sur la note initiale de l'intonation²³. Au plan des mélodies, Michel Huglo a dans sa thèse sur les tonaires²⁴ souligné la présence d'intonations spécifiques au Sud-Ouest. Nous ajouterons la fête de la Décollation de Saint Jean-Baptiste avec l'Introït «Ioannis autem» et la Communion «Ite dicite», un Introït de 1er ton «Iustus non conturbabitur» ainsi qu'une entrée spéciale en l'honneur de Saint Saturnin, «Gloria et honore» (7e ton). Cette liturgie spécifique en l'honneur du Précurseur est commune à quatre Graduels aquitains²⁵, mais disparaîtra des sources plus tardives. Le rituel de Saint Saturnin proposé ici est original : il retient, au tropaire comme au tonaire, deux Introïts possibles : «Laetabitur iustus» (8e ton) et «Gloria et honore» (7e ton).

Il est intéressant de rappeler la présence, au sein du tonaire, de neumae qui viennent interpoler les versets de l'antienne des Introïts de Noël, Pâques et aussi de la Saint-Jean-Baptiste. Ces mélismes sont intégralement notés dans le tonaire ; ils ouvrent les premier, quatrième et septième tons. On retrouve l'Introït de Pâques, identiquement interpolé²⁶ dans la section du tropaire. Cette section contient d'ailleurs huit tropes d'Introït à l'intention du Précurseur. Il nous apparaît donc une unité profonde entre le tonaire et le tropaire. Certes, les saints honorés au tropaire, par leur seule mention dans les rubriques, ne permettent pas une localisation irréfutable de la source. Le culte marqué pour Saint Martin et Saint Jean-Baptiste est une constante du Sud-Ouest et aussi du Nord de l'Espagne. Une liturgie originale en faveur de Saturnin, évêque et martyr de Toulouse, est un facteur beaucoup plus significatif. En effet, les Graduels aquitains retiennent, en général²⁷, l'Introït «Domine, praevenisti» (qui deviendra plus tard l'officium du jour en

20 Pour une bibliographie exhaustive, cf. Manuscrits enluminés de la péninsule ibérique. Publication collective du centre de recherche sur les manuscrits enluminés de la Bibliothèque nationale [Paris], par François Avril, Jean-Pierre Aniel, Mireille Mentré, Alix Saulnier et Yolanta Zaluska (Alençon 1982), pp. 42–43.

21 Manuel C. Díaz y Díaz, «La circulation des manuscrits de la péninsule ibérique du VIIIe au XIe siècle», in : Cahiers de Civilisation Médiévale 12 (1969), pp. 219–241 et 383–396.

22 Ainsi Gerbert d'Aurillac, adolescent, se rendit auprès de l'évêque Hatton de Vich pour apprendre les mathématiques.

23 Présente à plusieurs reprises, elle confirme l'importance prise par la finale théorique du mode.

24 Les tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison (Paris 1971), 137–138.

25 Londres, British Library, Harley 4951 (fol. 282), Paris, Bibliothèque nationale, mss. lat. 780 (fol. 101), 776 (fol. 111^v) et 1132 (fol. 90).

26 Cela a échappé à la vigilance de Michel Huglo dans «Aux origines des tropes d'interpolation : la trope méloforme d'Introït», in : Revue de Musicologie 64 (1978), p. 30.

27 Londres, British Library, Harley 4951 (fol. 292^v), présente à la Vigile l'Introït «Domine, praevenisti» et, «in die», les messes «Laetabitur iustus» et «Christe Deus».

Toulousain et Narbonnais) et ajoutent en option la messe »Christe Deus«. Cela localise cette liturgie autour de trois sites géographiques : Toulouse, Albi et Limoges. Le manuscrit 1118 ignore deux de ces messes. Il honore Saturnin de trois tropes d'interpolation, une introduction, un trope d'interpolation pour l'Introït »Laetabitur iustus«, avant de proposer²⁸ une série alternée de six tropes en trois segments successifs (introduction puis interpolations) sur le texte du Ps. 8, v. 6-7, »Gloria et honore«. A l'issue de la seconde introduction, on entonne le verset de psaume »Domine deus noster« et après la troisième la doxologie. Toutefois, le notateur n'a su transcrire que deux éléments de cette nouvelle liturgie et la plupart du texte demeure sans notation.

Pourquoi a-t-on choisi, en plus de la messe »Laetabitur iustus«, spécifique du martyr du saint, de proposer une longue entrée interpolant le »Gloria et honore« ? Incontestablement pour magnifier Saturnin en sa qualité d'envoyé apostolique²⁹, selon la légende hagiographique. On connaît, depuis les travaux d'Anne-Véronique Gilles³⁰, l'évolution de l'hagiographie saturnienne. Elle a établi que la légende de l'apostolicité de Saturnin prenait naissance à Auch-Eauze en l'an 900, dans les »Gesta Saturnini«, et venait opportunément souligner le rôle de l'évêque de Toulouse dans l'évangélisation de l'Espagne du Nord. Ainsi la métropole d'Auch trouvait-elle un argument en sa faveur dans son litige avec Narbonne à propos de sa revendication sur les évêchés de la Marca hispania. Tropes et Introït en témoignent.

La lecture des tropes d'Introït nous enseigne, d'autre part, que deux saints sont appelés patronus : Martin et Orens (Oriencius). Le premier, patron de la Gaule, dispose d'un culte si répandu que l'indice géographique est médiocre. En revanche Orens³¹, évêque d'Auch, est un saint de la Bigorre et du Lavedan. Trois abbayes sont anciennement connues sous ce vocable. Une au lieu de naissance du saint, à proximité de Pierrefitte-Nestalas dans les Pyrénées, fut florissante aux IX^e et X^e siècles, puis ruinée. Une autre en Bigorre, Saint-Orens de Larreule, fut dotée par le vicomte de Montaner en 1009. Enfin la plus importante, Saint-Orens d'Auch qui eut de nombreuses dépendances en Gascogne, se rattachait à Cluny en 1066. Il n'en reste rien.

Il semble donc que, sur critères essentiellement liturgiques et pour les raisons ci-dessus exposées, auxquelles nous ajouterons l'examen d'un calendrier d'Auch conservé à la Bibliothèque nationale de Paris³², le texte du tropaire comme les incipits du tonaire du manuscrit 1118 soient d'origine auscitaine. Cela nous met en accord avec l'hypothèse énoncée par le »Corpus troporum«³³ et Jacques Chailley³⁴. Cela vaut pour les textes.

C'est l'illustration du tonaire qui, d'après Michel Huglo, situait l'origine des feuillets à Toulouse. Tilman Seebass³⁵ établissait un rapprochement stylistique avec des manuscrits vraisemblablement moissageais³⁶. Pourtant aucun spécialiste de la liturgie moissageaise ou languedocienne n'a jamais affecté notre source à Moissac. L'affectation du manuscrit, pour le

28 Sous la rubrique »DE GLORIA ET HONORE TROPOS UNDE SUP[RA]«.

29 Délégué par les apôtres (ou leurs successeurs), depuis Rome pour évangéliser la Gaule, selon Grégoire de Tours, *Liber in gloria martyrum*, chapitre 47.

30 »L'évolution de l'hagiographie de Saint Saturnin de Toulouse et son influence sur la liturgie«, in : *Liturgie et Musique* (IX^e-XIV^e s.), Cahiers de Fanjeaux 17 (Toulouse 1982), pp. 369-376.

31 Titulaire d'un trope d'introduction à l'Introït »Os iusti« (du commun des confesseurs).

32 Conservé dans le ms. nouv. acq. lat. 456 de la Bibliothèque nationale de Paris. Il honore Orientius avec Philippe et Jacques au 1^{er} mai comme le sanctoral d'un ms. aquitain de Tolède (Biblioteca de la catedral, ms. 44.1).

33 Vol. III, Tropes du propre de la messe, 2 Cycle de Pâques, édition critique des textes par Gunilla Björkvall, Gunilla Iversen, Ritva Jonsson (Uppsala 1982), p. 38 (= *Studia Latina Stockholmensia* XXV).

34 L'école musicale de Saint-Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle (Paris 1960), p. 95.

35 *Musikdarstellung* (note 1), pp. 81-82.

36 *Ibidem* p. 81, note 16.

texte comme pour l'enluminure, à l'abbaye d'Auch serait parfaitement plausible. On sait que certaines cités d'outre-Pyrénées, telle Jaca, dépendaient de la province ecclésiastique d'Auch; il faudra d'ailleurs attendre 1088 pour que Osma et Auch délimitent, d'un commun accord, les territoires de leurs évêchés respectifs. On sait d'autre part que les manuscrits hispaniques et surtout navarraïens franchissaient, à une date très ancienne, les Pyrénées, puisque l'évêque du Puy-en-Velay, Godescalc, premier »jaquet« de marque dont le nom ait été retenu, rapportait à son retour de Compostelle en 951, un manuscrit qu'il avait fait copier à Albelda en 950.

Pourtant le lieu d'origine de l'atelier d'enluminure reste incertain, en l'état de nos connaissances. Il gagnerait en précision, si la datation des illustrations était mieux cernée. Notre examen de la source nous permet de dire, si l'on admet l'unité du tropaire³⁷ et de ce fait la place de l'Ascension avant le premier jour des calendes de mai, que le texte a été rédigé – d'après les tables des dates de Pâques³⁸ – en 990 ou 993. Cela est conforme aux indications des acclamations qui fixaient la rédaction du tropaire entre 987 et 996³⁹. Tilman Seebass a montré⁴⁰ comment des cadres avaient été fixés, lors de la préparation du manuscrit pour l'enluminure. De son côté, Marie-Noël Colette a pu déceler que la peinture occultait parfois les neumes. Quel laps de temps s'est écoulé entre la consignation du texte, des neumes et de l'ornementation? Danielle Gaborit-Chopin⁴¹ a daté l'enluminure du XI^e siècle, en liaison avec les autres manuscrits aquitains plus septentrionaux, pour la plupart. Faut-il considérer le tout début du siècle? En ce cas, seuls les ateliers des coloristes espagnols nous semblent capables de réaliser une telle œuvre. Dans l'hypothèse d'une fabrication plus tardive, la parenté stylistique la plus patente est celle du dessin de la Bible de Roda⁴² et la datation doit être repoussée vers le milieu du XI^e siècle. C'est d'ailleurs la datation que propose Florentine Mûtherich⁴³ qui propose aussi la région d'Auch.

Enfin, nous voulons déterminer la fonction du tonaire conservé dans ce manuscrit. Il s'agit, à l'évidence, d'un ouvrage pratique, d'un intérêt didactique manifeste. On sait que le principe de la classification des pièces liturgiques selon l'ordre des tons est une création des notaires carolingiens. Elle intervient à une époque où les seuls incipits textuels constituaient un moyen de mémorisation. La notation neumatique vient compléter la collation des textes; aux incipits classés par tons sont adjointes les formules d'intonation des antiennes choisies (Introïts et Communions), les différentes figuræ ou differentiae ainsi qu'un choix d'intonations empruntées aux répons et antiennes de l'office. Désormais sont consignés les incipits musicaux. Nous avons ainsi un manuel de chant liturgique; de petit format, il est destiné à un seul lecteur, très vraisemblablement le préchantre. Rien n'interdit d'imaginer l'écolâtre en train de faire répéter ses clergeons, grâce aux intonations du libellus. On peut dès lors mieux comprendre que les tonaires aient été incomplètement conservés. Ils constituent souvent des livrets à part, reliés postérieurement à un tropaire ou un Graduel en un recueil factice, souvent en fin de volume comme c'est le cas du tonaire de Toulouse dont les cinq premiers tons ont été seuls conservés.

On n'aurait garde d'oublier que le plus ancien tonaire abrégé que nous possédions⁴⁴, daté de l'extrême fin du VIII^e siècle, jouxte un psautier, le Psautier dit de Charlemagne. D'autre part, on

37 Comme en témoigne une étude minutieuse de l'agencement des cahiers.

38 Consultées dans un ms. de la Bibliothèque nationale de Paris, nouv. acq. lat. 456.

39 Au fol. 39. D'après Charles Samaran et Robert Marichal, Catalogue des manuscrits en écriture latine portant des indications de date, de lieu ou de copiste, vol. II: Bibliothèque nationale, fonds latin n° 1 à 8000 (Paris 1962), texte, p. 57.

40 Musikdarstellung (note 1), Bildband, pp. 10–12.

41 La décoration (note 16), p. 185.

42 Que la bibliographie la plus récente impute à un atelier actif en Catalogne.

43 »L'Espagne du nord«, in: Le siècle de l'an mil (Paris 1973), p. 194.

44 Paris, Bibliothèque nationale, ms. lat. 13159, fol. 176–176'.



Fig. 11

sait que le manuel de l'école élémentaire est, depuis l'époque barbare, le psautier. Enfin, on connaît la place qu'occupent les 150 Psaumes de David dans les emprunts scripturaires qui constituent la quasi totalité des chants de la liturgie chrétienne. On observe l'unicité du projet pédagogique. Il associe chant et lecture. Chant et méditation sont parfois qualifiés du substantif si expressif de *ruminatio*. »In morem apīs, psalmos tacita murmure continuo resolvens«, dit Jean de Saint-Arnoul⁴⁵. Grâce au mâchonnement des mots on connaît la Bible par cœur. La psalmodie de l'office monastique fait d'ailleurs réciter, conformément à la règle de Saint Benoît, 3.632 versets de psaumes chaque semaine⁴⁶. Le chant peut dès lors demeurer un enseignement de tradition orale, sous la direction du *praecentor*.

Il était naturel que la décoration fit aussi appel à cette même partie de la *bibliotheca*. Outre la symbolique très apparente de l'illustration psalmique, pour la première fois apparaît une représentation véritablement profane. Faut-il y voir simplement le talent d'un ornemaniste, qui, de clerc serait devenu jongleur? N'est-ce pas plutôt un effet de la mixité qui s'instaure lorsque viennent au monastère des enfants laïques qui s'y instruisent avant de repartir dans le siècle, voire lorsque fonctionne le double système d'école, l'une interne pour les oblates, l'autre externe pour les laïques, comme c'est le cas à Saint-Gall ou à Fleury? Nous avons tout lieu de penser que nous nous trouvons dans ce monde scolaire où les maîtres viennent enseigner quotidiennement le

45 Dom Jacques Dubois, «Comment les moines du Moyen Age chantaient et goûtaient les Saintes Ecritures», in: *Le Moyen Age et la Bible*, ouvrage collectif sous la direction de Pierre Riché et Guy Lobrichon (Paris 1984), p. 261.

46 Ibidem, p. 271.

chant aux enfants, car »*sudare scholis mandatur tota iuventus*«⁴⁷. C'est aussi l'image que présente la sculpture toulousaine⁴⁸. Ce mélange du profane et du sacré, association nouvelle de la prière psalmique et du réalisme quotidien, expliquerait une stylistique décorative unique en son genre.

Dès lors, le roi David du premier ton, chantre de Dieu, oint du Seigneur mais aussi roi institué tel le monarque carolingien, est instruit des nouveautés techniques de la musique instrumentale. Le musicien du quatrième ton, l'épée au côté, appartient au groupe social qui prend corps à la fin du Xe siècle, la classe des chevaliers. L'orant du cinquième ton représente ceux qui prient. La danseuse-instrumentiste (*fig. 11*) viendra enfin compléter une trilogie chère à Georges Duby⁴⁹. Si les récits historiques sont muets sur les réalités sociales de la féodalité naissante, le témoignage iconographique constitue, lui, une source riche d'enseignements.

47 Pierre Riché, »Recherches sur l'instruction des laïques du IXe au XIIe siècle«, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 10 (1962), pp. 175–182; repris in: *Instruction et vie religieuse dans le Haut Moyen Age* (Londres 1981), passim (= *Variorum reprints. Collected studies series* 139).

48 Scènes de la vie domestique, cf. note 12.

49 *Le chevalier, la femme et le prêtre* (Paris 1981).

Deux analyses iconographiques (1924 et 1985). Un hommage à la Comtesse de Chambure

Tilman Seebass

Illustrations

Fig. 1: Enluminure en tête du 36e livre de l'encyclopédie ›Livres des propriétés des choses‹ par Bartholomaeus Anglicus, traduit en français par Jean Corbèchon. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 22532, fol. 336. – Photo: d'après l'édition originale de ›Poètes et musiciens du XVe siècle‹ (Paris 1924)

Fig. 2: Ibidem, fol. 340^v. – Photo: Bibliothèque nationale

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Peu après la première guerre mondiale, Geneviève Thibault agée seulement de vingt-deux ans et Eugénie Droz, spécialiste de littérature publièrent une collection de chansons françaises du XVe siècle. L'idée venait d'André Pirro, professeur de Geneviève Thibault et le livre lui fut dédié. Il s'intitula ›Poètes et musiciens du XVe siècle¹›, mais il aurait aussi bien pu se nommer ›Anthologie de la chanson du XVe siècle‹; cependant, cela aurait changé le caractère d'un discours-programme auquel les auteurs tenaient tout spécialement. Ils voulaient démontrer que dans la chanson du XVe siècle la musique et le texte ont une même importance et sont en ›union intime‹². En plus, il était dans l'intention de Geneviève Thibault de promouvoir des concerts de musique ancienne exécutés sur des instruments anciens. Pour rendre plus aisé le travail des musiciens n'ayant pas de connaissance en musicologie, les quatorze transcriptions des chansons à trois voix furent complétées par des partitions de piano. Le commentaire critique, intentionnellement bref se bornait à quelques mots sur le style et à quelques conseils pour l'exécution des chansons. A cet engagement scientifique de faire ressusciter la musique ancienne succéda une année plus tard, et dans le même esprit, la fondation de la Société de Musique d'Autrefois par Geneviève Thibault et un groupe d'amis ayant la même motivation. En 1927, cette fois en collaboration avec Yvonne Rokseth, les auteurs publièrent un second volume qui eut pour titre ›Trois chansonniers du XVe siècle³›.

Ces deux volumes étaient le départ d'une collection ›Documents artistiques du XVe siècle‹. Ici également on sent une exigence particulière, un titre aussi vaste insinue que les trois arts musique, poésie et image coexistent dans la publication. Les auteurs n'ont tenu leur promesse que dans le premier volume où figurent quatorze images. Le deuxième n'offre que deux illustrations et un troisième n'a jamais paru.

1 Paris 1924, G. Jeaubin; réimprimé Genève 1976, Slatkine.

2 Ibidem, p. 5.

3 Paris 1927, E. Droz. Les commentaires pour l'exécution pratique se trouvent à la fin pp. 107–124. Il y a une annexe avec quelques planches, dont deux seulement se réfèrent à l'iconographie. Ces deux illustrations sont tirées du bréviaire d'Isabelle d'Espagne, London, British Library, Add. 18851, fol. 184^v et 164. Quoique les auteurs ne fassent aucune allusion dans le texte principal à la raison de ces deux illustrations, l'intention avait du être la même que pour la planche I dans ›Poètes et musiciens du XVe siècle‹, c'est-à-dire une évidence pour la pratique instrumentale. Voir l'analyse excellente sur ce manuscrit dans James W. McKinnon, ›The Fifteen Temple Steps and the Gradual Psalms‹, in: *Imago Musicae* I (1984), pp. 29–49.

Le choix des images est un peu inattendu étant donné que seulement une partie d'entre elles se réfère aux chansons (pour les détails voir la *table synoptique*). Elles semblent avoir une mission plus générale, non seulement elles illustrent, mais aussi racontent la vie de cour de ce temps là. Où sont les modèles pour un tel ouvrage?

De nos jours, on s'accorde généralement à dire que l'iconographie musicale trouve ses racines dans les travaux organologiques de Auguste Bottée de Toulmon, Charles Edmond de Coussemaker et Jean-Georges Kastner⁴. Il me semble que ces trois auteurs et leurs collègues et successeurs de la deuxième moitié du siècle, se sont laissés guider par l'histoire des arts décoratifs et celle des instruments de musique, plutôt que par l'histoire de l'art. Peut-être suffit-il de rappeler le «Dictionnaire du mobilier français» de Viollet le Duc (Paris 1872–1875, 6 vols.), ouvrage d'une influence certaine. Je pense que dans le livre de Droz et Thibault, l'idée de décrire le passé par l'objet était dominante⁵.

Mais il existe une seconde source idéale, d'origine plus récente. Je me réfère aux œuvres d'Emile Mâle sur les sujets religieux dans l'art roman et l'art gothique. Elles ont eu un impact énorme en France et en Europe et elles ont contribué à élargir l'horizon intellectuel des chercheurs en iconographie musicale comme en d'autres disciplines. Deux de ces publications ont paru très peu avant notre édition⁶.

Puisque les éditeurs Droz et Thibault ne se sont pas engagées à expliquer en détail la musique, les textes, les images, nous pourrions nous arrêter ici; après tout leur but était une édition et non une œuvre analytique, et, nous pourrions nous contenter de la remarque un peu simpliste, que le choix des images était dicté plutôt par l'intérêt de l'esthète que par la recherche thématique, bien que la seconde ne soit pas absente. Mais, nous découvrons encore certains éléments d'analyse et d'interprétation dans l'introduction et dans le commentaire, et, il ne faut pas oublier, que même une rédaction neutre reflète une philosophie scolastique et humaine; il est donc permis de faire quelques remarques sur les motifs des auteurs quant au choix des images. Commençons par apprécier les commentaires organologiques et ceux concernant la pratique musicale.

Cette image (*fig. 1 et table synoptique*) est placée en frontispice dans le livre, place très privilégiée; elle sert à prouver qu'un grand nombre d'instruments étaient disponibles pour l'exécution des chansons. On peut supposer que les auteurs sont implicitement d'avis que les instruments sont peints correctement du point de vue organologique. Par conséquent, ils peuvent être utilisés pour l'exécution de copies. Les planches XI, XIV et III du volume (voir la *table synoptique*), sont des preuves pour les auteurs qu'il existait une instrumentation privilégiée pour la chanson: voix et harpe, voix et luth, ou voix, luth et harpe. En ce qui concerne la planche III, on lit dans le commentaire (pp. 78f.):

«...l'analyse des trois parties de la chanson nous amène à la même conclusion que le document iconographique. Le *supérius*, destiné à être chanté, qui seul dans le manuscrit porte des paroles, est d'une allure beaucoup plus souple, beaucoup plus linéaire que le *contraténor* et surtout le *ténor*. ...»

4 Auguste Bottée de Toulmon, «Dissertation sur les instruments de musique employés au Moyen Âge», in: Mémoires de la Société royale des antiquaires de France 17 (1844), pp. 60–168; Charles Edmond de Coussemaker, «Essai sur les instruments de musique au moyen âge», in: Annales archéologiques 3 (1845), pp. 78–88, 147–155, 269–282; 4 (1846), pp. 25–39, 94–101; 6 (1847), pp. 315–323; 7 (1847), pp. 92–100, 157–165, 242–250, 326–329; 8 (1848), pp. 241–250; 9 (1848), pp. 289–297, 329–334; Jean-Georges Kastner, Les danses des morts, Dissertations et recherches (Paris 1852, G. Brandus), et Les Sirènes, Essai sur les principaux mythes (Paris 1858, G. Brandus et S. Dufour).

5 N'oublions pas qu'il y avait en Allemagne en même temps une prédilection similaire pour la «Realienforschung».

6 L'art religieux du XIII^e siècle en France; étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration (Paris 1923), et L'Art religieux du XII^e siècle en France (Paris 1922).



Fig. 1

– commentaire assez vague, parcequ'il n'explique pas comment les trois voix sont exécutées selon l'idée de l'artiste tapissier. Probablement supposait-il que le supérior était chanté par la demoiselle et les deux autres voix jouées par elle aussi. Notons que les auteurs parlent eux, d'un »document iconographique« et non d'une image, ce qui – je crois – indique leur prédilection pour la méthode de la »Realienforschung«.

Deux articles de G. Thibault parus vingt-cinq ans plus tard, confirment qu'elle a maintenu cette méthode d'interprétation réaliste mais, elle se basait alors sur une plus grande quantité d'images pour aboutir à cette conclusion. (»Le concert instrumental au XVe siècle«, paru dans Jean Jacquot, éd., La musique instrumentale de la Renaissance [Paris 1955], pp. 23–33, et »Le concert instrumental dans l'art flamand au XVe siècle et au début du XVIe siècle«, dans François Lesure, éd., La Renaissance dans les provinces du nord [Paris 1956], pp. 197–206.)

Revenons maintenant à la question de la valeur documentaire de l'ensemble des planches et du caractère général de la sélection. D'abord, il faut dire que ce volume est une vraie trouvaille en ce qui concerne le nombre d'instruments reproduits, la variété des scènes musicales, et la qualité artistique des images choisies. Il devait servir, par la suite, de modèle aux futurs chercheurs s'intéressant à la culture musicale du XVe siècle. Quant au caractère de la sélection il faut se rendre compte que, dans les manuscrits les chansons ne sont presque jamais illustrées, ce qui est bien compréhensible leur contenu n'étant pas narratif mais émotionnel. Par conséquent Droz et Thibault ont recouru aux illustrations narratives des romans et des »dits«. Evidemment, le rapport entre chanson et illustration est faible. On pourrait même contester la qualification du mot »illustration« dans ce cas précis: seulement huit images sur quatorze ont la musique comme sujet principal ou secondaire (ce sont les planches I, II, III, IX, XI, XII, XIV marquées avec la lettre M dans la colonne à l'extrême droite de la *table synoptique*). Mais une planche seulement se rapporte directement à la chanson qu'elle accompagne (planche III; voir lettre R dans la *table synoptique*) et, les six images dont les sujets ne sont pas musicaux (IV, V, VI, VII, VIII, XIII) n'illustrent pas – à l'exception d'une (XIII) – le contenu du texte. On se demande quel pouvait être le rôle de ces six planches. Car même si elles nous aident à nous faire une idée plus complète de l'art du XVe siècle, elles ont – d'autre part – tellement peu en commun avec les chansons, qu'elles font plutôt apparaître de nouveaux problèmes et ne permettent pas de résoudre ceux déjà présents. Evidemment, cela n'était pas dans l'intention des auteurs. Je crois que leur motif principal était de faire revivre avec ces planches la vie de cour et son atmosphère, où l'amour et la musique dominent. Puisque à peu près la moitié des peintures ont un sujet non-musical, l'attention du lecteur se dirige presque forcément vers d'autres aspects de l'image, dont l'élément esthétique est probablement le plus impressionnant. Apparemment Droz et Thibault voulaient amener le lecteur à prendre conscience que c'est le goût de la cour et son esthétique qui unit l'image au texte et à la musique. Néanmoins, il faut avouer que les deux auteurs ne font aucune référence explicite à cette thèse.

Ceci pour le livre. Quant à l'effet ultérieur de la publication, il devient important sur le plan de l'iconographie musicale sur trois points:

1. Les contemporains et la génération suivante ont reconnu – comme nous l'avons déjà dit – la valeur extraordinaire du matériel pictural, et ont été motivés pour continuer la recherche de sources similaires. A partir des publications de Bessler et Kinsky et des catalogues d'expositions de la Bibliothèque nationale⁷, ces peintures ont toujours été utilisées pour l'illustration et l'analyse.

⁷ Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929); Heinrich Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance* (Potsdam 1931); *La Musique française du Moyen Âge à la Révolution*, Catalogue rédigé par A.

2. Même les commentaires parcimonieux au sujet de la pratique musicale ne furent pas sans suite; ils ont aidé à mettre en route une discussion permanente sur l'interprétation des chansons⁸.

3. L'insertion de ce matériel dans une édition de cette sorte, qui n'a pas de relation directe avec la musique, sauf sur le plan général de l'esthétique et de l'histoire culturelle est un problème non résolu, – pour ne pas dire un pied d'achoppement. Il semble que les auteurs elles-mêmes réalisaient cette difficulté, car elles ont réduit le nombre des illustrations à deux dans le second volume de la série.

Ce sont ces deux derniers points: l'interprétation et l'esthétique, que je veux maintenant discuter dans un contexte actuel.

La raison pour laquelle l'enluminure du ›Livre des propriétés des choses‹ (*fig. 1*) a été choisie comme frontispice, est le très grand nombre d'instruments représentés. Elle semble démontrer une exubérance musicale. Les deux auteurs la rapportent à l'exécution de la chanson et même Amédée Gastoué maintenait encore en 1934, la thèse qu'il s'agissait d'un orchestre⁹. Mais depuis lors cette thèse a été rejetée. Car déjà à première vue, ces musiciens ne s'accordent pas avec les rouleaux de nombre, la balance et le triangle. Puisque cette enluminure sert d'introduction au dernier livre de la fameuse encyclopédie de Barthélémy l'Anglais (dans la traduction française de Jean Corbèchon), c'est justement la lecture de ce traité qui nous aide à comprendre le contenu de la peinture¹⁰. Le contenu du texte est annoncé de la façon suivante dans le titre: »Cy commence le XXe. livre qui traicte de la différence des nombres, mesures, poids et sons«. Dans d'autres manuscrits du même traité ne se trouve qu'une peinture beaucoup plus petite (9 × 9 cm environ) représentant un homme qui démontre la relation entre le poids des cloches et la hauteur de leurs sons¹¹. Evidemment cette version est en rapport avec l'iconographie de Pythagore, et – admettons-le – elle semble mieux adaptée au contenu du texte. Or, notre planche est un cas assez étrange et isolé et l'explication complète doit se trouver ailleurs, c'est à dire dans un principe d'illustration particulier:

Au début de chacun des centaines de chapitres de ces vingt livres de l'encyclopédie, une vignette sert d'entête. En plus, le commissionnaire du manuscrit devait décorer la première page de chaque livre avec une miniature en demi-page. Malheureusement l'enlumineur, Jehan de Nizières, n'a achevé que trois sur les vingt enluminures prévues en grand format. Sur les dix-sept pages demi-vides se trouve seulement un décor en filigrane dans les marges et le commencement du texte. Mais à part ces grandes enluminures non achevées le manuscrit est complet et les vignettes sont toutes exécutées. Les trentes-six petits chapitres du vingtième livre, d'environ

Gastoué, V. Leroquais, A. Pirro, H. Expert, H. Prunières, et publié par E. Dacier (Paris 1934); Les plus beaux manuscrits français du VIII^e au XVI^e siècle (Paris 1937).

8 Geneviève Thibault a participé elle-même à cette discussion, voir sa bibliographie dans les *Annales musicologiques* 7 (1964–1977), pp. 7–9, et sa biographie par Nanie Bridgman dans la *Revue de musicologie* 62 (1976), pp. 195–203.

9 La *Musique française* (note 7), no. 96 (p. 31), reproduit sur la page 32A avec le sous-titre ›Un orchestre et des chanteurs‹.

10 Sur ce manuscrit voir Robert Wangermée, *La musique flamande dans la société des XVe et XVIe siècles* (Bruxelles 1966), p. 305 (avec bibliographie) et une reproduction en couleur du fol. 336 sur la page 36.

11 J'ai examiné les mss. suivants à la Bibliothèque nationale (voir Henri Omont [éd.], *Catalogue général des manuscrits français*, Anciens petits fonds français [Paris 1898 ff., E. Leroux], I, pp. 517–519): fr. 22533 (15^e siècle), fol. 369: quatre hommes étudient un livre, un cinquième bat deux cloches suspendues. – fr. 22531 (14^e siècle), fol. 393: un homme assis bat deux cloches suspendues (d'un total de cinq), au sol une balance, des poids, et des mesures de capacité. – fr. 22534 (15^e siècle), fol. 327: un homme assis bat deux cloches, un autre examine une balance. – Voir aussi London, British Library, Cotton. Aug. A. VI, fol. 457: un vieil homme couronné (David) bat deux cloches suspendues (d'un total de trois), trois autres hommes lisent dans un livre de musique, un jeune homme examine une balance. Reproduit chez Joseph Smits van Waesberghe, *Musikerziehung* (Leipzig 1969), p. 64 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fascicle 3).

de la delumance dyfaac par lequel vng
mouton cornu fut sacrifie siccome dit
la bible par le liure de geneſe. ¶ Le vng
chapitre de la bible



Lute ſouloit
eſtre vng
instrument de la
ſamile dun cref ſi
comme dit yſidore

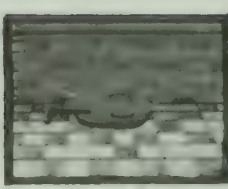
ou ſelon huguſſe
il eſtoit fait de corne ſont qui en corne
eſt appelle corbin. De ceſt instrument ſou
loit on ſadie uſer ceſeſqueſ des mores
ſiccome dit la eſloſe ſur le 11^e chapitre de
leuangie ſainte mathieu. ¶ Le vng
chapitre de la bible



Salemel eſt
amſi appele
pour ce que la voye
coule parmy et eſt
dun nom ancien a
toutes fleuſtes qui

ſont amſi appelees pour ce que la voye
fut parmy. Les venours vſent doulce
de fleuſtes car les crefs en ont doulce
le ſon mais quant ilz ſuuent le ſon de
la fleuſte les venours les bleſſent de la
fleſche de quoy ilz ne ſe gardent pas. Le
ſon de la fleuſte auſſi deſoit les oſeaulx
en faictant leur voye et ſi donne crain
delle aux beſtes pour ce qu'ilz voient
tiers les preſtoit quant ilz voient pour
qu'ils leuſe beſtes et pour ce vng homme
qui eſtoit appelle par ſon nom le dieu
des pſioniers qui les chalemant pſion
accordi leur aſſurance pour chancier accor
dement ſiccome dit virgile. Ceulx q
veulent doulce uſer de fleuſtes et de cha
lemaut pour endormir ceulx q reſpoſe
en leur lit par la melodie de ceſt instru
ment.

¶ Le vng chapitre fut mention de la
ſamblie.



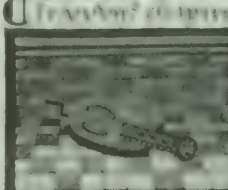
Samblie eſt vng
instrument qui
eſt fait de branches de
ſeur qui ſont creuſes
par dedens et vides
quant la moule en

eſt eſtee et de ce fuſt eſi faict la ſamblie et
vne maniere de ſymphonie ſiccome dit
yſidore.



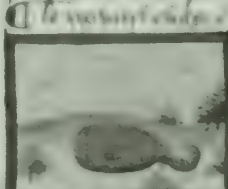
Lute eſt vng
instrument
de bois aduſſe de
petit endre des deux
pays et le ſont on de
deux petis hſtons.

¶ Vng ſon en corne ou en creſte ſi
on deſte et quant la fleuſte eſt aduſſe
de tant en tant mende la melodie a un
¶ Le vng chapitre de la bible



Lute eſt vng
instrument qui
eſt fait de bois
aduſſe et comest de
va des deux pays et le ſont on de vng
dece et de la et tend vng mont d'auſſi ſon
ſiccome dit yſidore mais on appelle en
ſamblie vne ſymphonie vng instrument dont
les ouuſſes ſeuſent en chanciant les chan
cons de creſte et ceſt vng instrument qui
a bien d'auſſi ſon et plaiſant a ore ſe ce ne
ſeuſt par leſtut de ceulx qui en vſent. ¶ S
ymphonie eſt auſſi accord et conſort de q
ques ſons amſi comme accord et vng de
plusieurs voyes eſt appellee vng cuer.

¶ Le vng chapitre de la bible
Lute eſt vng
instrument
d'apolline ſi
comme dient ceulx
de grece. La quaterne
eſt ſemblable a la pe
crme humaine car auſſi come la voye
vient de la peccrme auſſi vient le ſon d



Lute eſt vng
instrument
d'apolline ſi
comme dient ceulx
de grece. La quaterne
eſt ſemblable a la pe
crme humaine car auſſi come la voye
vient de la peccrme auſſi vient le ſon d

Fig. 2

chacun une demi-colonne, traitent des dix nombres, des poids, des mesures et des instruments de musique, et, ils sont tous décorés d'une vignette montrant l'objet nu (ca. 4,5 × 3 cm; voir *fig. 2* qui reproduit le fol. 340^v). Il semble que Nizières ait sorti ces petits objets et les ait accumulés dans l'enluminure du titre du livre. Pour insuffler un peu de vie à cet assemblage d'objets, il les a mis dans la main de personnages et il a entouré la scène d'un décor gothique. L'ensemble est donc une version très personnelle d'une visualisation encyclopédique. Comme l'auteur du texte rassemble le savoir de son temps dans un volume, le peintre réunit les données dans une image composée. La plupart des instruments peints sont très proches des instruments contemporains, plus proches d'ailleurs que les textes qui dépendent d'Isidore de Séville. Mais – et cela me semble très important – les vignettes en tête de chapitre sont beaucoup plus aptes à une analyse organologique: les instruments sont reproduits dans une échelle agrandie et ils sont entièrement isolés et visibles. Bref, la grande enluminure ne peut pas servir à une étude de l'interprétation, et quant à l'organologie, les vignettes sont bien plus utiles.

D'une façon similaire, dans la planche XI (voir la *table synoptique*), c'est le contexte qui nous mène à une interprétation plus correcte. Récemment, Christopher Page a constaté que le texte illustré par cette gravure sur bois sépare le jeu des instruments de l'exécution précédente purement vocale¹². Par conséquent, on ne peut pas prendre cette gravure comme exemple d'une exécution mixte de la chanson. Ch. Page apporte d'autres témoignages pour ces deux exécutions consécutives. Ils sont tirés du roman du XVe siècle ›Clériadus et Méliadice‹.

Il ressort, des cas que nous venons de discuter que l'iconographie d'aujourd'hui diffère de celle des années vingt en France. Nous sommes plus sceptique en face d'une équation image = photo, et nous nous efforçons de trouver une interprétation plus subtile. Avant tout, nous attachons plus d'importance aux conditions dans lesquelles l'image est réalisée, – c'est à dire à la relation entre le texte et l'image, au processus de fabrication et aux modèles.

Qu'on ne me mécomprenne pas: je n'ai pas l'intention de chanter les louanges du temps présent aux dépens du passé, ni de glorifier notre progrès. Il s'agit moins d'une question de jugement de valeur, que de définir une évolution à laquelle Geneviève Thibault participait elle-même. L'évolution s'explique par le fait que le facsimilé, le microfilm et la photocopie, ont rendu plus accessible les données qui nous servent à la recherche comparée. En plus, nous avons profité des efforts de l'école d'Aby Warburg et avons développé les méthodes interdisciplinaires.

J'arrive aux dernières questions. Elles concernent les relations générales entre la musique, les arts visuels et le rôle du commissionnaire, du patron et du destinataire (auditeur ou spectateur). D'abord, il faut dire que nous ne pouvons pas être sûr que les enlumineurs et les commissionnaires des manuscrits étaient des musiciens professionnels ou des faiseurs d'instruments. Normalement, ils étaient guidés par des critères non musicaux quand ils projetaient et exécutaient une peinture. Admettons qu'il est tout à fait possible que le collaborateur de l'atelier de Nizières consultait un musicien lorsqu'il peignait les vignettes des chapitres (voir *fig. 2*), car là, l'exactitude organologique est importante; par contre au cour de l'élaboration de la grande peinture exécutée par Nizières lui-même (*fig. 1*), nous doutons qu'un ménestrel fut présent, car, il aurait alors protesté contre l'impossible assemblage des ›musiciens‹: ils ne sont pas groupés par ensembles haut et bas¹³. Néanmoins la peinture est riche en informations au niveau de l'histoire intellectuelle

12 Christopher Page, ›The performance of songs in late medieval France. A new source‹, in: *Early Music* 10 (1982), pp. 441–450, surtout pp. 445f.

13 Je ne veux pas exclure la possibilité que Nizières lui-même se fut engagé dans la réalisation des vignettes, mais le fait que les grandes compositions soient restées incomplètes, sauf pour les filigranes rend l'hypothèse vraisemblable que le manuscrit ait pu être exécuté par un groupe d'artistes (avec Nizières en tête).

et sociale. Jusqu'au XIII^e siècle les traités musicaux n'étaient pas illustrés avec des scènes de musique réelles. En ce temps là, la musique instrumentale n'était pas encore digne de figurer dans l'illustration d'un traité, et les textes n'étaient pas considérés comme digne d'être illustrés par des enlumineurs de haut rang. C'est le quatorzième siècle en général, mais plus particulièrement italien qui introduisit un léger changement, cependant notre manuscrit bien que datant du quinzième siècle reflète encore un certain conservatisme.

La planche XII, un dessin datant du XVI^e siècle (voir *table synoptique*), reflète le point final d'un développement où les éléments esthétiques, humains et théoriques se sont pénétrés à un tel degré qu'on ne peut pas décider lequel d'entre eux est le plus important.

Finalement, regardons une image idéale qui permet quelques réflexions sur la relation générale entre les deux arts. J'ai écrit par ailleurs à propos de la planche III (voir *table synoptique*)¹⁴, mais puisque c'était le livre de Droz et Thibault qui avait attiré mon attention sur elle, je crois de bon aloi de parler brièvement ici de cette tapisserie. La scène représentée est intime mais énigmatique. Aucun des personnages ne chante; les deux figures – acteurs principaux – sont séparés par un espace, et ne se regardent pas dans les yeux. La demoiselle regarde le rouleau de musique, le chevalier la regarde et le servant discret regarde le chevalier. Pour une leçon de musique il y a trop de secret, pour une scène d'amour il y a trop d'espace et trop de musique. Les premiers mots de la chanson évoquent chez le spectateur la musique et le contenu du texte, qui consiste dans le topos de l'amant qui est séparé de sa bien aimée et vit l'expérience paradoxale d'être en même temps dévoré et nourri par l'amour. L'artiste a même ajouté une dimension très subtile, puisque c'est elle et non l'amant qui joue la chanson. Lui demandait-elle de tenir le rouleau et le forçait-elle à entendre ce qui le fera souffrir? Ou, était-ce lui qui l'invitait à jouer cette chanson afin qu'elle réalisât sa passion pour elle? Nous ne pouvons pas le dire, mais en tout cas le résultat touche la frontière où le chagrin et la souffrance du tourment amoureux est un délice recherché. Cette idée est à l'inverse de celle bien connue où le roi David guérit et pacifie par la musique. Cette image est un témoin parlant pour son siècle plein de maniérisme et de contradictions. On peut décrire cette complexité d'émotions en usant de la métaphore d'un tissu où les fils se joignent et se croisent. L'image serait donc une tapisserie dans le sens réel et symbolique. Si nous apprenons par cette image que la chanson »De ce que fol pense« a été en vogue parmi les cours et qu'une exécution par une demoiselle sur la harpe était normale, en plus nous apprenons quelque chose sur la chanson qui n'est pas apparent dans la partition: une passion de cette société pour l'intensité émotionnelle et une esthétique très développée. Qui sait si Geneviève Thibault n'a pas reconnu la valeur intérieure de cette tapisserie! Mais, n'a-t-elle pas préféré esquiver le discours et rester au niveau humble de l'amateur et ne pas déformer l'image par le commentaire.*

14 »The visualisation of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France«, in: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, ed. Stanley Boorman (Cambridge 1983), pp. 20–27.

* Je remercie très cordialement Alix Imbert de son aide pour la traduction française de cet article.

Table synoptique du contenu de «Poètes et musiciens du XVe siècle»

texte / chanson [<i>sujet</i>]	planche avec sous-titre et cote	[<i>sujet d'illustration</i>]
(en face du titre)	I »musiciens du XVe siècle« [BN, fr. 22532, Barthélémy l'Anglais, Livre des propriétés des choses, fol. 336]	[enluminure encyclopédique <i>M</i> résumant le contenu des 36 chapitres du dernier livre de l'encyclopédie]
»Deux déplorations sur la mort de Machaut« paroles: E. Deschamps, musique: F. Andrieu [<i>déploration</i>]	II »4 miniatures tirées des œuvres de G. de Machaut«, BN, fr. 9221, fol. 16, 18, 107, 110	[6 chanteurs avec rouleau de <i>M</i> musique; harpiste; 5 chanteurs avec livre de musique; la danse devant Amour]
»De ce que foul pense« m: P. de Molins [<i>passion d'amour</i>]	III »De ce que fol pense«, Musée des Arts décoratifs, tapisserie d'Arras	[chevalier avec rouleau de <i>M</i> musique »De ce que fol pense« <i>R</i> et demoiselle jouant de la harpe]
»Deuil angoisseux« p: Ch. de Pisan, m: G. Binchois [<i>chagrin d'amour</i>]	IV »Les plaintes de l'amant«, BN, fr. 836, œuvres de Christine de Pisan, fol. 65, 65', 76	[3 scènes de cour illustrant »le livre du duc des vrais amants«]
»Triste plaisir« p: A. Chartier, m: G. Binchois [<i>conflits émotionnelles dans l'amour</i>]	V »La belle dame sans merci«, Musée du Louvre, tapisserie	[rencontre d'une dame et d'un chevalier tenant un cœur dans sa main]
»Je ne prise point tels baysiers« p: Charles d'Orléans [<i>la douceur des baisers</i>]	VI »Les amans parfaiz«, BN, fr. 137 [Ovide, Métamorphoses], fol. 165	[couple élégant sur un bateau devant un château fort]
»Va tost mon amoureux desir« p: Charles d'Orléans [<i>l'espoir de l'amant</i>]	VII »L'amant refusé«, BN, fr. 25293, fol. 17', 28, 30	[3 scènes d'amour courtois illustrant un roman]
»Quant james aultre bien n'au-roye« p: Le Rousselet [<i>éloge sur l'amour</i>]	VIII »Quant james...«, BN, fr. 1226 [Remontrances selon le style de Boccace], fol. 7	[intérieur, deux amants en conversation]
»Grace attendant« p/m: G. Mureau [<i>regret d'avoir aimé</i>]	IX »La danse devant Amours«, BN, fr. 1696 [Michault, Danse aux aveugles], fol. 1	[5 couples dansants, 2 musiciens, Vénus et Cupidon]
»Allez regret, vuides de ma presence« p: Jean II de Bourbon, m: Hayne de Ghizeghem [<i>chagrin d'amour</i>]	X »Un mariage (vers 1470)«, Musée du Louvre, cabinet des dessins, école fr., XVe siècle, 200696	[scène de mariage dans une M église, avec un musicien]
»Vous me faites morir d'envie« p: Jean II de Bourbon, m: L. Compère [<i>désir de l'amant</i>]	XI »Vous me faites...«, 2 gravures sur bois, »Histoire de Paris et Vienne« (Lyon 1487), fol. 2', 3'	[sérénade et entrée inattendue <i>M</i> pendant la sérénade]
»Tart ara mon cueur sa plaisance« p/m: J. Molinet [<i>passion d'amour</i>]	XII »Tersicore«, BN, fr. 24461 [recueil de dessins], fol. 31	[la muse Terpsichore comme <i>M</i> figure idéale d'un érudit joueur d'instrument de musique]

- | | | |
|--|--|--|
| <p>»Non mudera ma constance et
firmesse«
[<i>élaboration sur la devise d'Anne
de Bretagne</i>]</p> <p>»Epitaphe de l'Amant vert«
p: J. Lemaire de Belges
[<i>éloge sur l'amant défunt</i>]</p> | <p>XIII »Médaille et devise d'Anne
de Bretagne«, Bern, Bur-
gerbibl. 241 [Jean Lemaire
de Belges: 3e livre d'illus-
trations], fol. 6'</p> <p>XIV »Le Jardin de déduit«, Lon-
don, BL, Harley 4425
[>Roman de la Rose], fol.
12</p> | <p>[<i>médaille avec portrait d'Anne R
de Bretagne, enluminure mon-
trant 2 hommes admirant la
devise</i>]</p> <p>[<i>jardin de déduit encoint de M
murailles, scène de musique</i>]</p> |
|--|--|--|

Toutes les additions de l'auteur sont entre parenthèses et en italique. Colonne droite: M = référence à la musique de la chanson, R = référence au texte de la chanson

Tintoretto's ›Music-Making Women‹ at Dresden

H. Colin Slim

List of Illustrations

- Fig. 1: Jacopo Tintoretto (1518–1594), ›Musizierende Frauen‹ (not earlier than 1566), 142×214 cm. Dresden, Gemäldegalerie, inv. no. 265. – Photo: Alinari-Viollet
- Fig. 2: Marietta Robusti (c. 1555–1590), ›Self-portrait‹ (c. 1580), 93,5×91,5 cm. Florence, Uffizi, inv. no. 1898. – Photo: Alinari
- Fig. 3: Detail of fig. 1. – Photo: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
- Fig. 4: Io. Leonardo Primavera, *Il primo libro de canzone napolitane a tre voci*, title page (Venice 1566, G. Scotto). – Photo: Author
- Fig. 5: Verso folio bearing setting of ›Dolc'amorose e leggiadrette ninfe‹ from Primavera, *Il primo libro*. – Photo: Author
- Fig. 6: Detail of fig. 1. – Photo: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen
- Fig. 7: Andrea Gabrieli, *Il primo libro di madrigali a cinque voci*, title page (Venice 1566, Antonio Gardano). – Photo: Author
- Fig. 8: ›Quando lieta ver noi sorge l'Aurora‹, from Gabrieli, *Il primo libro*. – Photo: Author
- Fig. 9: Tintoretto, *Muse painting* (?), 214×325 cm. Dresden, Gemäldegalerie, inv. no. 271 (destroyed). – Photo: Dresden, Sächsische Landesbibliothek
- Fig. 10: Jacopo Tintoretto, ›The Liberal Arts‹ (›Konzert der Musen am Helikon‹), 92×137 cm., former harpsichord cover. Private collection. – Photo: Author
- Fig. 11: Cosroe Dusi (1808–1859), engraving. Reproduced in Fabio Mutinelli, *Annali Urbani di Venezia. Secolo decimosesto* (Venice 1838), appendix. – Photo: Author
- Fig. 12: Illustration from Gioseffo Zarlino (1517–1590), *Le istituzioni harmoniche* (Venice 1558), chapter 15. – Photo: Author

Reproductions with the kind permission of the owners

* * *

Sold by the Empress Maria Theresia in order to raise money to support her campaigns against Frederick the Great, Jacopo Tintoretto's painting, ›Musizierende Frauen‹ then in Prague Castle, arrived in 1749 at Dresden where it remains to this day in the Gemäldegalerie (inv. no. 265; 142×214 cm)¹ (fig. 1). Probably it had belonged to the collection of more than 3000 paintings assembled at Prague by Emperor Rudolph II (1552–1612)², a collection looted there by Swedish troops in 1648 at the close of the Thirty Years' War and then removed to Stockholm. Although Queen Christina of Sweden made a small but choice selection from it for her future art collection at Rome, she did not include the Dresden painting³. The latter may be the painting described in the Prague inventory of 1621 as: ›Eine musica von jungfrauen, schon, vom Tentoreto (Orig.)‹⁴, a

1 See Gemäldegalerie Alte Meister Dresden: Katalog der ausgestellten Werke (Dresden 1982), p. 318, no. 265, and Jaromir Neumann, *The Picture Gallery of Prague Castle* (Prague 1967), p. 42. The first three editions of Julius Hübner, *Verzeichnis der Königlichen Gemälde-Galerie zu Dresden* (Dresden 1856, 1862, and 1868), p. 121, no. 267, p. 150, no. 292, and p. 127, no. 292, respectively, claim the painting arrived in ›1744 durch Graf Villio aus Venedig‹ (Villio was Saxon Ambassador to Venice, 1733–1744). The fourth edition (Dresden 1872), p. 132, no. 292, states: ›Cat. Guarienti 301 aus der Gallerie von Prag als Tintoretto‹.

2 Rotraud Bauer, ›Die Kunstkammer Kaiser Rudolfs II. in Prag: Ein Inventar aus den Jahren 1607–1611‹, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 72 (N. F. 36, 1976), p. XIV (report from 5 March 1612).

3 See the exhibition catalogue, Christina, Queen of Sweden – a personality of European civilization (Stockholm 1966), pp. 479f., no. 1184, and Bela Dudik, ›Die Rudolphinische Kunst- und Raritätenkammer in Prag‹, in: *Mitteilungen der K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* 12 (1867), p. XXXIX, no. 291.

4 Heinrich Zimmermann, ›Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621‹, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905), p. XLII, no. 1036.



Fig. 1

description shortened in the Skokloster Castle inventory of 1648 to: »Eine Mussica von Jungfrauen«⁵.

On the basis of the Dresden painting's stylistic traits, art historians have dated it as early as the 1540s and as late as the 1580s⁶. A recent survey of Tintoretto's paintings assigns it to the mid-1550s⁷. Such a date would eliminate the painting as the first one of four paintings described (though never seen) by Carlo Ridolfi in 1648 as having been commissioned from Tintoretto by Rudolph II (presumably after 1576 when he was crowned Holy Roman Emperor):

»Le Muse... che ridotte in un giardino formano un concerto di Musica con varij stromenti«⁸.

Usually Muses are nine and as in other paintings by Tintoretto himself are often accompanied by Apollo and/or Pegasus⁹. Here we have only six women and no garden, simply the outdoors, a grove of laurel trees. As if to compound our difficulties in identification, Rudolph II owned several paintings by Tintoretto (or from his workshop) described as Muse paintings¹⁰.

Tintoretto's knowledge of music and his performing abilities are well-known, documented by two contemporaries: Andrea Calmo in 1549 and Giorgio Vasari in 1568, and described by Ridolfi in 1648¹¹. Probably in the late 1560s Tintoretto arranged to have Giulio Zacchino (c. 1550–1584), an organist and composer of two books of madrigals and two books of motets¹², instruct his daughter Marietta (c. 1555–1590) in singing and playing¹³. Presumably this instruction took place before 1573 when Zacchino left Venice and moved to Trieste¹⁴. Marietta's self-portrait in the Uffizi, c. 1580¹⁵ (fig. 2), beautifully illustrates Raffaello Borghini's remarks in 1548 »al saper sonare di gravicembalo«¹⁶ and Ridolfi's in 1648 »tocco gentilmente il Clavicembalo e canto assai bene di musica«¹⁷. Standing in front of a harpsichord, she holds the cantus part to a Verdelot madrigal, »Madonna per voi ardo«, from Verdelot's first book of madrigals printed at Venice in

5 Olof Granberg, *La Galerie des Tableaux de la Reine Christine de Suède ayant appartenu auparavant à l'Empereur Rodolphe II plus tard aux Ducs d'Orléans* (Stockholm 1897), Appendix I, p. XI, no. 291, and idem, *Svenska Konstsamlingarnas Historia* (Stockholm 1929), vol. I, pp. 99, commenting on the absence of Tintoretto's ›Musicerande unga kvinnor‹ from Queen Christine's collection in Rome.

6 See the literature cited in Rudolfo Pallucchini and Paola Rossi, *Jacopo Tintoretto: Le opere sacre e profane* (Milan 1982), vol. I, pp. 174f., no. 204, to which add Eric Newton, *Tintoretto* (London, New York, and Toronto 1952), pp. 170f.

7 See footnote 6.

8 Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell' arte* (Venice 1648), ed. Detlev Freiherr von Hadeln (Berlin 1914–1920), vol. II, p. 50.

9 See Tintoretto's paintings in Verona, Rome, and Hampton Court, cited in Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, p. 148, no. 102, p. 172, no. 190, and p. 211, no. 381. They are also discussed and reproduced in Erasmus Weddigen, ›Jacopo Tintoretto und die Musik‹, in: *Artibus et historiae* 10 (1984; published 1985), pp. 76f., pl. 6, p. 86, pl. 9, and pp. 96–99, pls. 17 and 18. I am indebted to Dr. Weddigen for kindly sending me an off-print of his article.

10 See below, pp. 63–65.

11 See Weddigen (footnote 9), pp. 68f.

12 To Zacchino's two printed volumes of music listed in Pier Paolo Scattolin, ›Zacchino‹ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980), vol. 20, p. 611, should be added one more listed in RISM, Einzeldrucke, vol. 9, p. 297, [Z5, and another cited in Franz Waldner, ›Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe‹, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), p. 141.

13 Ridolfi (footnote 8), vol. II, p. 79.

14 Scattolin (footnote 12), p. 611.

15 See *Gli Uffizi: Catalogo generale* (Florence 1979), p. 976, no. A 768.

16 *Il Riposo* (Florence 1584), p. 558, new ed. by Mario Rosci (Milan 1967), vol. I, p. 558, and cited by Weddigen (footnote 9), p. 69.

17 Ridolfi (footnote 8), vol. II, p. 79.



Fig. 2

1533 and reissued there in 1537. She copied the madrigal exactly, only redistributing its staves of music and text onto her two facing folios¹⁸.

Tintoretto the performing musician and overseer of his daughter's musical education is not, of course, responsible for the names music and art historians give to the instruments in his Dresden painting¹⁹. At the left is not a cello but a bass viola da gamba with six pegs. Although it has six strings over the finger board, it displays seven strings over the bridge. Next to her is neither a clavier nor a positive organ, but a regal. The central lady above holds not a transverse flute but a cornetto muto. At the far right the nude holds neither cymbals nor tambourine, but a six-stringed cittern. In front of it lies a lira da braccio with the normal seven pegs, belying the five strings on the fingerboard plus three drone strings off it²⁰.

Tintoretto's musical expertise should make us suspicious about the several inaccuracies in respect to the numbers of pegs and strings in the viola da gamba, in the lira da braccio and in the psaltery. Restoration of the painting in 1826/27 at Dresden by Pietro Palmaroli (1778–1828)²¹, about whose work there on Raphael's ›Sistine Madonna‹, for example, modern critics are unenthusiastic²², may account for these inaccuracies as well as for the obviously corrupt state of musical notation on the recto folio of the music book held by the far right woman (see below, p. 52).

18 The madrigal was first identified in H. Colin Slim, *A Gift of Madrigals and Motets* (Chicago and London 1972), vol. I, p. 215, and transcribed from US: Cn, MS–VM 1578. M91 in vol. II, pp. 353–355, no. 13. Marietta's portrait is reproduced in color in: *Accademia Nazionale di Santa Cecilia: Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, Museo di Palazzo Venezia 12 giugno 1985–30 luglio 1985, eds. Silvia Cassani and Nerina Bevilacqua (Naples 1985), in the plate between pp. 12 and 13, under Cat. 8.9. An essay by Franca Trinchieri Camiz, p. 262, with a black and white plate, suggests the painting copies the 1533 edition which, however, lacks its cantus part. She makes no mention of the (complete) 1537 revised edition which also could be Marietta's source.

19 Examples of misidentification appear in: Charles Loeser, ›Litteraturbericht‹, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 20 (1897), p. 331: ›Cello‹; Karl Woermann, *Katalog der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden* (Dresden 1905), p. 117, no. 165, who identifies the cittern (right) as ›Becken‹; Hugo Leichtentritt, ›Was lehren uns die Bildwerke des 14.–17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?‹, in: *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft* 7 (1905/06), p. 326: ›Klavier . . . Flöte‹; Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929), p. 113, no. 2: ›Positiv, Querflöte‹; Hans Posse, *Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges Beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. I: Die romanischen Länder* (Dresden and Berlin 1929), pp. 113 f. ›Orgel, Flötenbläserin, Tamburin‹; Benvenuto Disertori, *La musica nei quadri antichi* (Calliano-Trent 1978), p. 142: ›mezzo cannone appoggiato al fianco di un organo positivo‹; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Katalog* (Dresden 1982), p. 318: ›Flöte, Positiv, Zither‹; Angelo Walther in: *Dresda sull'Arno: Da Cranach a Van Gogh e oltre. Cento Capolavori dalla Pinacoteca di Dresda*. Florence, Pitti Palace 4. XII 1982–4. III 1983 (Milan 1982), p. 151: ›il flauto, il positivo, la cetra‹; and Weddigen (footnote 9), p. 90: ›Flötistin‹. I am grateful to Howard Mayer Brown for identifying the cornetto muto and the cittern and to Alejandro Enrique Planchart for identifying the regal.

20 The Dresden and Florence 1982 catalogues (see above, footnote 19) state there are six strings plus two drone strings. Dr. Angelo Walther of the Staatliche Kunstsammlungen Dresden has kindly confirmed there are five plus three strings (letter of 27 August 1985).

21 Hübner, *Verzeichnis* (footnote 1), p. 121, no. 267. Johann Gottlob von Quandt, ›Über Pietro Palmaroli's Berufung nach Dresden und dessen Arbeiten auf der Königl. Galerie‹, in: [Dresden] *Abendzeitung, Artistisches Notizenblatt* 4 (February 1827), p. 20, item 32, reports: ›Ein Concert von mehreren Frauen angeblich von Tintoretto auf Leinwand gemalt, ist der Wiederherstellung nahe.‹

22 See J. A. Crowe and G. B. Cavalcaselle, *Raphael: His Life and Works* (London 1885), II, 373 f., and Ettore Camesasca, *All the Paintings of Raphael* (New York 1963), pp. 84 f. Further, see Gertrud Rudloff-Hille, ›Aus der Restaurierungsgeschichte der Madonna Raffaels‹, in: *Dresdener Galerieblätter I* (1957), pp. 36–41.

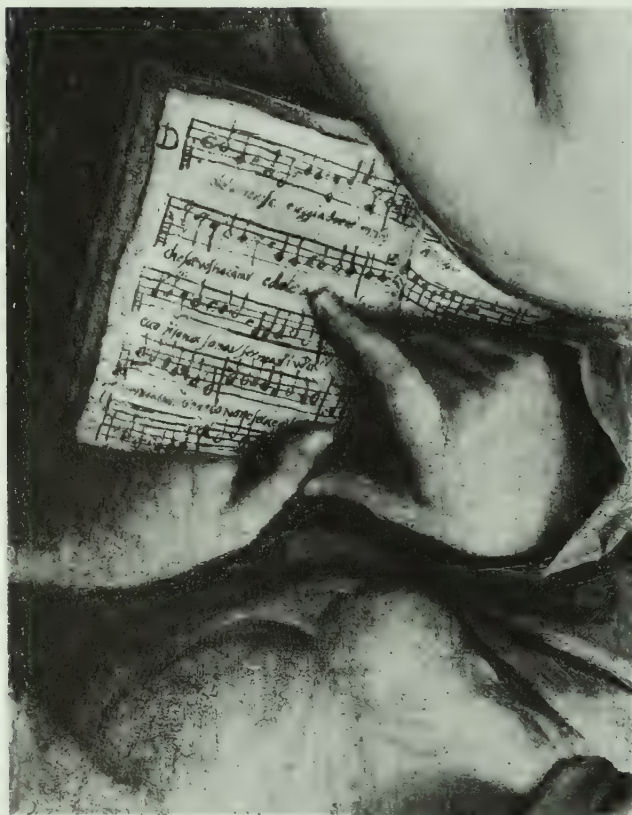


Fig. 3

I. New evidence for the date of the Dresden painting

Marietta's extraordinary accuracy in music-copying for her self-portrait exceeded that of her father in his Dresden painting wherein he depicted cantus parts of two different compositions²². On the verso folio of the music book held by the woman at the far right is almost the entire cantus part with its text to the first strophe of a setting of »Dolc'amorose e leggiadrette ninfe« (fig. 3). This napolitana appears anonymously in the three editions of Giovan Leonardo Primavera, »Il primo libro de canzone napolitane a tre voci«, printed at Venice by Girolamo Scotto in 1565, 1566, and 1570, editions which furnish three additional strophes of text below their music²⁴. Tintoretto copied faithfully (omitting the last line of text below his fifth stave) except for placing the first notes on his fifth stave a third too low, an error common enough in

23 Details of both appear in Volker Scherliess, *Musikalische Noten auf Kunstwerken der italienischen Renaissance bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts* (Hamburg 1972), pls. 25 and 26, who, however, states on p. 29: »Sie bezeichnen also kein bestimmtes Stück, sondern stellen das Musizieren allgemein dar.« A plate of the right music book appears in Weddigen (footnote 9), p. 92, fig. 13, who fails to identify the center sheet of music.

24 See Donna Cardamone, 'The canzone villanesca alla napoletana: and related forms 1537-1570' (Ann Arbor 1981), vol. I, pp. 213f., and vol. II, pp. 30f., 34, and 70. The editions of Primavera are cited in Emil Vogel, Alfred Einstein, François Lesure and Claudio Sartori, *Bibliografia della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700* (Pomezia 1977), henceforth: *Nuovo Vogel*, vol. II, nos. 2267, 2267bis, and 2268. I wish to thank Professor Cardamone for much assistance. Primavera's dedication is to »Il S.[ignor] Luigi [= Alvisse] del clariss.[imo] S.[ignor] Nicolò Contarini«, who is recorded in Venice, Archivio di Stato, MS Marco Barbaro: »Arbori de' patritii veneti [Il

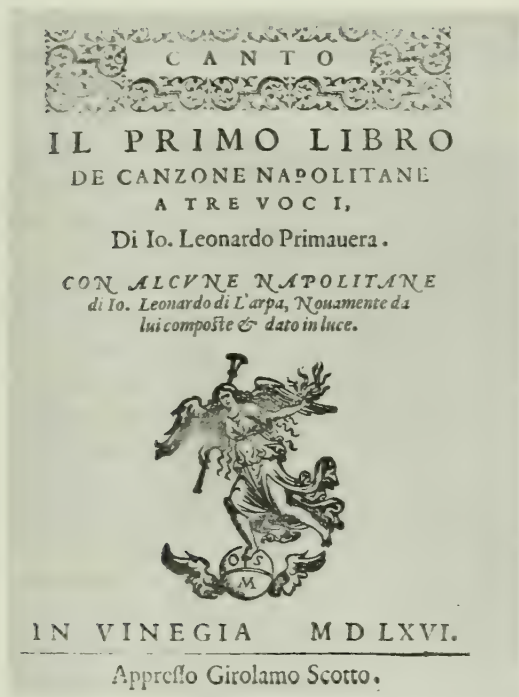


Fig. 4

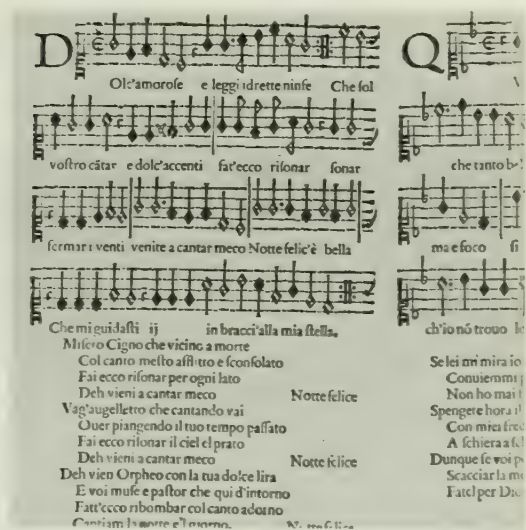


Fig. 5

copying music. While the initial »D« is very similar in each edition, Tintoretto paints his »D« a little differently, making its vertical serif project slightly at the top. Nor does Tintoretto reproduce the upper case »O« which follows in all three editions.

At first glance then, Tintoretto seems to have copied a manuscript. No manuscript sources exist for the napolitana²⁵. Yet I believe he copied a printed source, specifically, Scotto's second Primavera edition of 1566, set in Roman type for its text (figs. 4 and 5). Only it gives the words exactly as in the painting. The recto folio of the 1565 edition set in Italic type gives »dolce cantar« for the painting's »vostro cantar«. The verso folio of the 1570 edition, also set in Italic, gives »col vostro cantar« for Tintoretto's »sol vostro cantar«²⁶ and »placar i venti« for his »fermar i venti«. Only the 1566 edition contains the same version of the text as the painting; it also abbreviates »catar« (line two in both); it also places »Dolc'amorose« on a verso.

Barbaro], vol. II, p. 490: »1536: / Fù Abbate / 1586: +« (presumably his birth and death dates). On this MS, see James C. Davis, *The Decline of the Venetian Nobility as a Ruling Class* (Baltimore 1962), pp. 58f., note 26, and pp. 131f. I am indebted to Richard J. Agee for this information. Further on »Monsignor Luigi Contarini del fu Nicolò gentiluomo di spirito, vivace, erudito pratico delle corti, e delle cose del mondo«, one of the »letterari« who assisted Francesco Sansovino in compiling his ›Cronologia del Mondo‹ (Venice 1580), see Antonio Cigogna, *Delle Inscritzioni Veneziane*, vol. III (Venice 1830), p. 68.

²⁵ The napolitana's poem alone appears in Palermo, Biblioteca comunale, MS Palermitano 2 Qq. A. 36, p. 61; see Cardamone (footnote 24), vol. II, pp. 63 and 70. Professor Cardamone informs me that the poem and the style of its setting are unique in the napolitana repertoire. Could the poem be by Contarini? (see footnote 24).

²⁶ Weddigen (footnote 9), p. 90, reads in error: »col« for Tintoretto's »sol«.

The notes and rests on the facing recto folio in the painting resemble no composition in any of Primavera's prints. Perhaps faulty restoration accounts for the vague appearance of this recto as it may for the other composition in the painting.

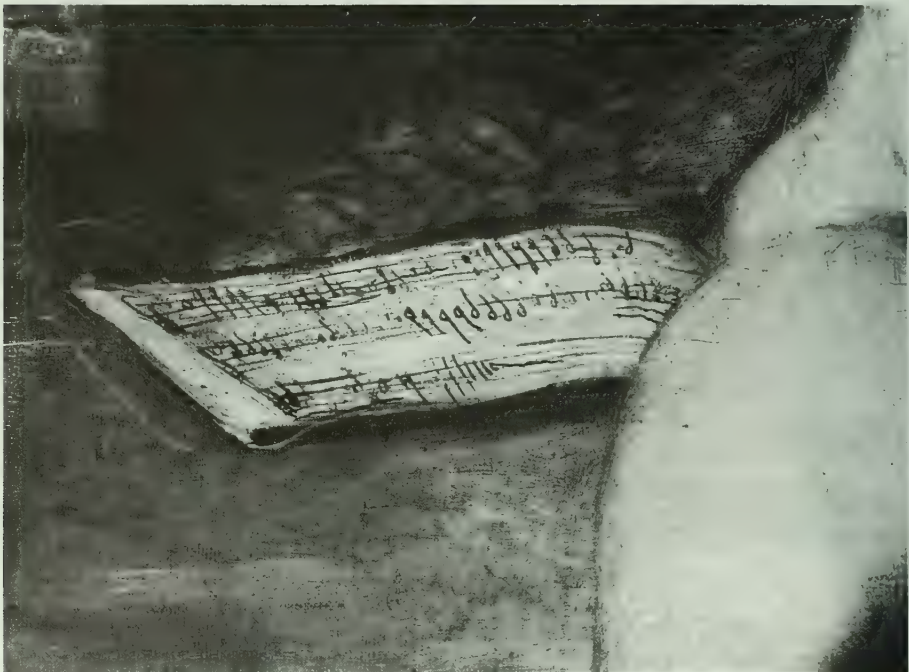


Fig. 6

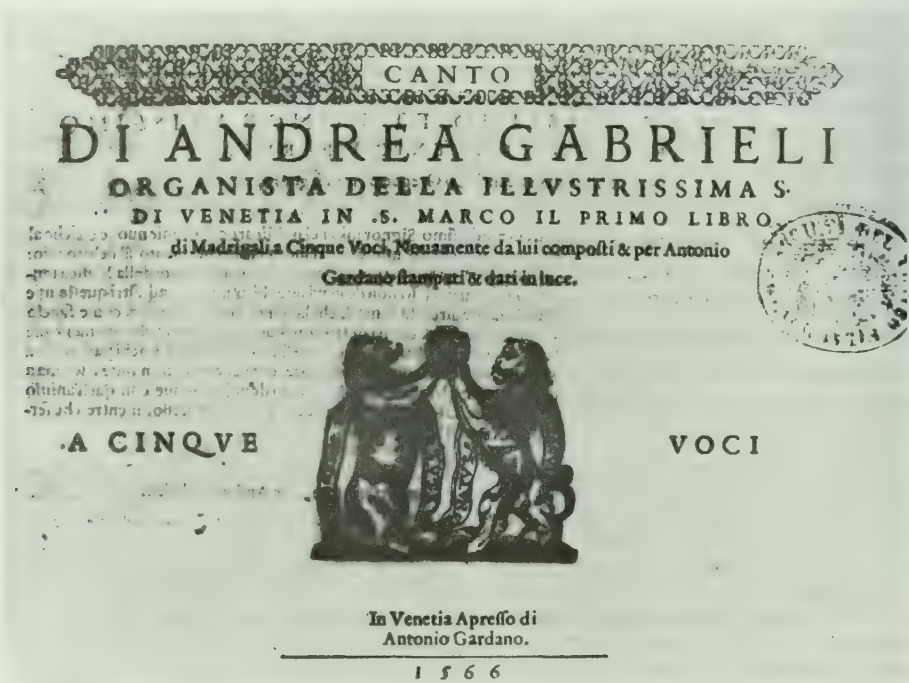


Fig. 7

To the right of the *lira da braccio* lies an oblong sheet, apparently the verso folio of a book. Omitting its text entirely, Tintoretto copied the *prima pars* of the cantus to a five-voiced madrigal, »Quando lieta ver noi sorge l'Aurora«, by Andrea Gabrieli (1533–1585) (fig. 6). It appeared first in Gabrieli's »Il primo libro di madrigali a cinque voci« printed at Venice by Antonio Gardano in 1566 and in 1572 and after Gabrieli's death, by Angelo Gardano in 1587²⁷ (figs. 7 and 8). Again, Tintoretto's copying suggests a manuscript, but again no manuscripts exist for this madrigal. However, Tintoretto's spacing of the lines of music suggests he copied either the 1566 or the 1572 edition but not the one of 1587. First, only the 1566 and 1572 prints distribute their music over three staves, both ending their first lines at exactly the same place Tintoretto ends his. Second, only they lay out all the *prima pars* on a single folio, whereas the 1587 edition places both partes on a single folio.

Two other oblong music books appear in the painting: on the lap of the regal player and resting on top of the regal. Musical notation is stylized in both and is not readable. Their size would seem to relate them to the Gabrieli rather than to the anonymous *napolitana*.

One could certainly argue that Tintoretto's familiarity with the Venetian musical scene allowed him ready access to composers' manuscripts and/or to copies made by others of Gabrieli's madrigal and of the anonymous *napolitana* before (or even after) they were printed. Indeed, this argument should not be lightly dismissed simply because no manuscripts of the two works in the painting now exist. None the less, the conjunction of two printed editions from the same year, 1566, almost as x and y coordinates, both editions which could have served Tintoretto, is thought-provoking.

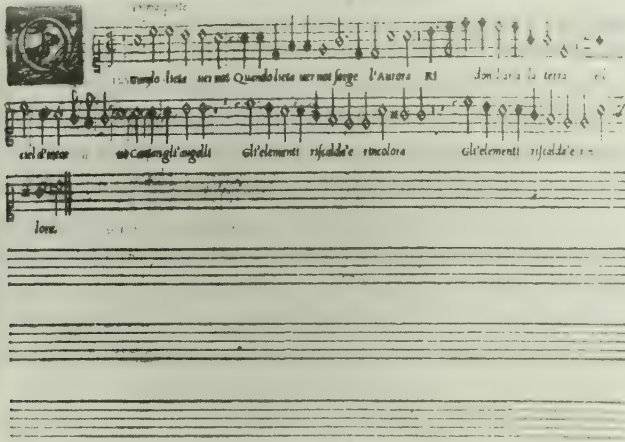


Fig. 8

²⁷ See Andrea Gabrieli, *Complete Madrigals*, ed. by A. Tillman Merritt, vols. 3–4 (Madison 1983), pp. 27–32, nos. 8 and 9 (= *Recent Researches in the Music of the Renaissance*, vols. 43–44). I wish to thank Professor Merritt for much assistance. The editions of Gabrieli are listed in: *Nuovo Vogel*, vol. I, nos. 1032–1034. Gabrieli dedicated his »Libro primo« to »Domenico Paruta... Abbate di Santo Gregorio... protettor & amatore delle virtu, & spetialmente della Musica...« See the complete dedication (lacking in the 1587 edition) in Gaetano Gaspari, *Catalogo del Liceo Musicale di Bologna* (Bologna 1893; repr. 1961), vol. III, pp. 72f. I am indebted to Richard J. Agee who located in Venice, Archivio di Stato, MS Barbaro, vol. VI, p. 9, a »Domenico di Felippo Paruta / Abbate di San / Gregorio: 1581: /: [Blank]: 9bre:+« [= ?died November 1581], as well as two references to him in the index to the Archivio Notarile, sub »Testamenti«, Atti bianco, on 6 July and 9 September 1551.

Here then is a dilemma. If we rely on art historians who assign the painting to the mid-1550s, we must date the composition of Gabrieli's madrigal and that of the anonymous napolitana a decade earlier than either work first appears in print. If Tintoretto copied printed editions from 1566, then we must date his painting in or after that year.

Stylistic analysis of the music and of the text in the painting will tell us that neither composition is likely to date much before 1565. Because the composer of the anonymous napolitana is unknown, we have no yardstick of stylistic analysis by which to measure his output. However, the text he set – comprising four strophes – is helpful. It is a centonization of various poems. Only the first of these strophes appears in the painting. Strophe two (below the last stave in the prints) echoes Giovanni Guidiccioni (1500–1541); strophe three quotes Petrarch; and strophe four echoes Jacopo Sannazaro (1456–1530)²⁸. Now, of course, Guidiccioni and Sannazaro who are early 16th-century poets and Petrarch provide no aid in chronology. However, the anonymous poet quoted for the refrain of the first and the subsequent strophes is helpful. The two-line refrain of our napolitana: »Notte felic'e bella/Che mi guidasti in bracci'alla mia stella« so closely resembles line one: »Notte felice, aventuras'e bella« and line four: »pur me guidasti in bracci'alla mia stella« of an anonymous madrigal poem set by Alessandro Striggio (1536/37–1592) as to suggest that the anonymous poet of the napolitana helped himself to Striggio's poem. Because Striggio published his setting of this poem in his »Madrigali a cinque voci. Libro primo« (Venice 1560, G. Scotto) when he was only in his earliest twenties²⁹, his setting was not likely composed much before publication. For example, he dedicated the first madrigal in the same collection to Cosimo I of Florence in whose service Striggio had just entered March 1, 1559³⁰. By 1565 (the date of Scotto's first edition of *Primavera*) Striggio's madrigal was well-known, having been reprinted at Venice at least three times between 1560 and 1564³¹. Moreover, our napolitana introduces its two refrain lines by means of a preceding tag: »Venite a cantar meco«. Surely »Come sing with me« implies that the next two refrain lines of the napolitana were already familiar from Striggio. If, as seems highly probable, the anonymous poet of the napolitana wrote his verses after the youthful Striggio first published his madrigal in 1560, then our anonymous composer set them sometime between 1560 and 1565.

Several other composers also set this napolitana's text and some even parodied its music. All did so after its first edition in 1565. By itself, this suggests that »Dolc'amorose« was not circulating before 1565. For if the napolitana's poem was written and available shortly after 1560, then no composer other than the anonymous one in *Primavera*'s print thought to set it before 1565.

Of the six composers known to have set and arranged »Dolc'amorose« between 1566 and 1574, five compositions by them survive. The six composers are:

1. Giuseppe Caimo (c. 1545–1584), *Canzoni napolitane a tre voci. Libro primo* (Milan 1566, C. Porro), no. 21³²

28 See Cardamone (footnote 24), vol. I, pp. 213f.

29 Iain Fenlon »Striggio, Alessandro (1)«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980), vol. 18, p. 272, incorrectly refers to a lost first edition from 1558; *Nuovo Vogel*, vol. II, no. 2656bis lists the first edition from 1560.

30 See David S. Butchart, »The Festive Madrigals of Alessandro Striggio«, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980–1981), pp. 46f., and Warren Kirkendale, »Alessandro Striggio und die Medici: Neue Briefe und Dokumente«, in: *Festschrift Othmar Wessely zum 60. Geburtstag* (Tutzing 1982), p. 345.

31 *Nuovo Vogel*, vol. II, nos. 2657–2659.

32 *Ibidem*, vol. I, no. 457ter, and II, p. 1887.

2. Cornelio Antonelli (16th century), *Il Turturino, Il primo libro delle napolitane ariose da cantare et sonare nel leuto* (Venice 1570, G. Scotto), no. 23³³
3. Girolamo Scotto (c. 1505–1572), *Corona, Il secondo libro delle canzoni alla napolitana a tre voci* (Venice 1571, G. Scotto) p. 29³⁴
4. Giovanni Ferretti (c. 1540–c. 1609), *Il primo libro delle canzoni alla napolitana a sei voci* (Venice 1573, G. Scotto), p. 4³⁵
5. Jacob Regnart (c. 1540/45–1599), *Il primo libro delle canzone italiane a cinque voci* (Nuremberg 1574), p. 14³⁶
6. Pompeo Nenna (c. 1550/55–c. 1613) in Stefano Felis, *Il primo libro de madrigali a cinque voci* (Venice 1585, Angelo Gardano), p. 17 (destroyed)³⁷

Three composers (nos. 1, 4, 5) set the napolitana's poem as found in Scotto's 1566 edition of *Primavera* and in Tintoretto. Only two composers (nos. 2 and 3) choose the 1570 version of the poem. Two composers (nos. 4 and 5) using the 1566 version of the poem also parody the napolitana's music.

Thus, from 1566 onward most other composers, whether they did or did not use the napolitana's music, chose its poem in the version Scotto printed in 1566, that is, the one in the painting. Since there is no tradition whatever of any dissemination of the earliest, 1565, version of the napolitana's poem, Tintoretto chose his version of text and music from a source (printed or manuscript) from 1566 or later.

For the other musical composition in the painting, Gabrieli's five-voiced madrigal »Quando lieta ver noi sorge l'Aurora«, the source situation is much less complex. All three editions of Gabrieli's madrigal from 1566, 1572, and 1587 transmit exactly the same music and the identical wording of the anonymous poem Gabrieli set. Only one other composer, Vincenzo Bell'haver (?–1587), set this poem. He published his setting in his »Il primo libro de madrigali a cinque voci« (Venice 1567, A. Gardano) of which only the cantus partbook survives³⁸. He used the same text as Gabrieli and insofar as can be determined from the cantus set it to his own music, unrelated to Gabrieli's.

By 1566, the thirty-three-year-old Gabrieli³⁹ had already published a considerable amount of music. His thirty-six motets for five voices had appeared at Venice in 1565 as »Sacrae cantiones«. He may have composed these motets over a relatively short time, for stylistically they are held to resemble twenty-five motets by Lassus published in 1562 as his »Sacrae cantiones«⁴⁰.

There is more here than Lassus and Gabrieli both choosing the same title for their motet collections. When Lassus' »Sacrae cantiones« appeared in 1562 in Germany, Gabrieli was in that country, serving as court organist under Lassus in the chapel of Duke Albrecht V of Bavaria⁴¹.

33 Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600, A Bibliography* (Cambridge/Massachusetts 1965), pp. 250f.: 1570–5, no. 23; title page and no. 23 reproduced in: Weddigen (footnote 9), pp. 94f., figs 15 and 16.

34 Nuovo Vogel, vol. II, no. 2593.

35 Ibidem, vol. I, nos. 961–963; see the plate of the cantus part to the 1576 edition in Weddigen (footnote 9), p. 93, fig. 14.

36 Nuovo Vogel, vol. II, nos. 2325–2328, and Walter Pass, *Thematischer Katalog sämtlicher Werke Jacob Regnarts* (Vienna 1969), p. 216, no. 353.

37 Nuovo Vogel, vol. I, no. 921.

38 Ibidem, vol. I, no. 301, pp. 8f., an edition not cited in Denis Arnold, »Bellavere«, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 2, pp. 440f.

39 Martin Morell, »New evidence for the biographies of Andrea and Giovanni Gabrieli«, in: *Early Music History* 3 (1983), pp. 110f.

40 Denis Arnold, »Gabrieli, Andrea«, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 7, p. 55.

41 See Horst Leuchtman, *Orlando di Lasso, vol. I: Sein Leben* (Wiesbaden 1976), pp. 121–123.

Moreover, in 1565 Gabrieli dedicated (from Venice?) his ›Sacrae cantiones‹ to Duke Albrecht whose chief singer and composer, Lassus, had meanwhile – in 1563 – become the Duke's ›maestro di cappella‹. Gabrieli apparently remained abroad (perhaps with Lassus in Munich?) until late September, 1564, when he was back in Venice at St. Mark's. On 12 July 1566, he was again away, but by 3 November 1566, he was already second organist at St. Mark's, receiving payment that day for his expenses incurred in returning to Venice⁴². It seems likely that Gabrieli composed his ›Sacrae cantiones‹ under Lassus' tutelage between 1562 and 1565, and thus a short time elapsed from composition to publication. As we shall soon see, a similar situation probably obtained for Gabrieli's first book of madrigals in 1566.

His superior at St. Mark's since July, 1565, was Gioseffo Zarlino (1517–1590), ›maestro di cappella‹. Both men would have known Tintoretto. On 3 November 1566, Tintoretto gave testimony (for a third time, and on the same day as Gabrieli's reimbursement for travel expenses) about a mosaicist working at St. Mark's from 1540 to 1576, Domenico Bianchini il Rossetto (c. 1510–c. 1576), whose mosaics included one made there in 1568 on a cartoon Tintoretto supplied Bianchini of his ›Last Supper‹.

Tintoretto was thus closely connected with a composer, for twenty years earlier, in 1546, Bianchini had a lute book published at Venice⁴³.

The year 1566 thus assumes considerable importance because of Tintoretto's connection in November with St. Mark's and its musicians and because of the two compositions published that year which he inscribed in the Dresden painting. Although Tintoretto might well have used the first (1566) edition of Gabrieli's ›Il primo libro di madrigali‹, we need to ascertain when Gabrieli composed ›Quando lieta ver noi sorge l'Aurora‹ because Tintoretto might also have used a manuscript copy of the madrigal, perhaps of some years earlier and now unknown.

As Gabrieli's modern editor reminds us: ›it is impossible to determine exactly when or for what occasion the majority of the five-voiced madrigals were written‹⁴⁴. But some madrigals can be dated. By 1554, the twenty-one-year-old Gabrieli had published his first known madrigal, ›Piangete, occhi miei‹, for five voices, surely composed not too many years before⁴⁵. In 1566 Gabrieli terms all his five-voiced madrigals of his first book (including the painting's ›Quando lieta‹), as ›nuove fatiche‹⁴⁶. Perhaps Gabrieli says ›recent labors‹ to distinguish them from his two Petrarch madrigals for five voices included in an anthology of 1562⁴⁷ and also to distinguish his 1566 madrigals from two-voiced settings of greghesche on poems by Antonio Molino published in 1564⁴⁸. One of these, on the death of Adrian Willaert: 17 December 1562, must have been composed in 1563 or early in 1564. Moreover, we might reasonably view Gabrieli's first madrigal, ›La virtù, la bontà‹, from his 1566 collection on an octave extolling its dedicatee

42 Giacomo Benvenuti, *Andrea e Giovanni Gabrieli e la musica strumentale in San Marco* (Milan 1931), pp. LXIXf. and LXXIV (= *Istituzioni e Monumenti dell'Arte Musicale Italiana*, vol. I).

43 Gabrieli's colleagues at St. Mark's in 1566, Claudio Merulo (1533–1604) and Baldassare Donato (1525/30–1603), had already testified in regards to Bianchini on 5 June 1563. I am grateful to Arthur J. Ness for bringing the Tintoretto-Bianchini relationship to my attention. See his ›Bianchini, Domenico‹, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 2, p. 676, and his ›Domenico Bianchini: Some Recent Findings‹, in: *Le Luth et sa Musique*, vol. II, ed. by Jean-Michel Vaccaro (Paris 1984), p. 100. Further, see Bartolomeo Cecchetti, *Documenti per la storia dell' augusta ducale Basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo*, vol. VII (Venice 1886), pp. 64–80, documents 287, 290–291, 293–294, and 313, and Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, pp. 126f. and 237.

44 Gabrieli, *Complete Madrigals* (footnote 27), vols. 3–4, p. vii.

45 Ibidem, p. xiii; edited in vols. 5–6, pp. 123–127, no. 18.

46 See Gaspari, *Catalogo* (footnote 27).

47 Gabrieli, *Complete Madrigals* (footnote 27), vols. 5–6, pp. 128–144, nos. 19–22.

48 Ibidem, vol. 2, pp. 76–86, nos. 4–6.

Domenico Paruta⁴⁹, as having been composed last, perhaps in 1565 or even just before publication in 1566. Gabrieli composed a five-voiced madrigal on a poem by G. B. Caro which memorializes the death of Caro's famous literary uncle, Annibale Caro, 23 November 1566⁵⁰. This madrigal likely dates from 1567 or early 1568 because the anthology which contains it bears a dedication of 25 May 1568. Thus we have a half dozen dateable five-voiced madrigals and greghesche by Andrea Gabrieli for purposes of stylistic comparison with ›Quando lieta‹: one published in 1554; two published in 1562; one published in 1564 likely to have been written in 1563; one published in 1566 likely to have been composed just prior to publication; and one likely composed in 1567/68.

›Quando lieta‹ does not differ significantly from its companion madrigals in Gabrieli's ›Il primo libro‹ of 1566 in terms of fondness for syllabic text setting; in terms of pseudo-antiphonal divisions of voices selected from among its five which are contrasted with imitative sections employing motives at close intervals of time; and in terms of a fondness for textures often thinned out by omitting one or more voices for several bars at a time. Only four other madrigals in the 1566 ›Il primo libro‹ exceed the small amount of melismatic text setting which characterizes ›Quando lieta‹. Nor does it differ materially in all these respects from either of the 1562 Petrarch madrigals, although its sense of spaciousness seems to relate it more closely to ›I' vo piangendo‹ than to the denser textures and more active and occasionally syncopated melodies found in the other 1562 Petrarch setting, ›I' vidi in terra‹. Some of the latter's qualities undoubtedly arise from the greater use of short notes under the *misura di breve*, a sign found in the early ›Piangete, occhi miei‹ of 1554 as well as in the Caro madrigal composed more than a decade later.

However, comparison of the 1554 ›Piangete, occhi miei‹ with the 1566 ›Quando lieta‹ is revealing. Gabrieli's earliest published madrigal has consistently dense textures rarely relieved by long notes or by rests; it has occasionally awkward melodic lines (mm. 12–13, tenor); it has nervous, sometimes syncopated, and very close imitations which are more often rhythmic than truly melodic; and there is no sign whatever of Gabrieli's favorite technique (already in the 1562 Petrarch madrigals) of disposing his five voices into smaller antiphonal groups.

Lacking any Gabrieli madrigals dateable between 1554 and 1562 and since ›Quando lieta‹ seems quite unrelated to the 1554 madrigal, we can merely observe that this style, first manifesting itself in the 1562 Petrarch settings and even in the Willaert memorial greghescha of 1563/64, seems fully matured in the 1566 book of five-voiced madrigals. Insofar as we can judge from the available evidence, Gabrieli's ›nuove fatiche‹ of 1566 (which include ›Quando lieta‹) are not likely to date earlier than 1562.

However since ›Quando lieta‹ stylistically also resembles Gabrieli's dedicatory ›La virtù, la bontà‹ to Paruta, perhaps of 1565/66, from his ›Il primo libro‹ and since ›Quando lieta‹ also resembles his madrigal of 1567/68 on Caro's death, there is no reason to insist that ›Quando lieta‹ necessarily was composed as early as 1562. Indeed, we should take Gabrieli's dedicatory declaration of ›nuove fatiche‹ at its face value and regard ›Quando lieta‹, like the other madrigals in his ›Il primo libro‹, as having been composed shortly before publication, that is, in the years 1562–1566. Finally, two madrigals from the ›Il primo libro‹ of 1566 also appeared in an anthology dated 5 December 1565⁵¹. Thus, we might reason that Gabrieli finished all the madrigals of his first book by late 1565 and narrow down the possible composition dates for ›Quando lieta‹ from 1562 to 1565.

49 Ibidem, vols. 3–4, pp. 1–4, no. 1. On Paruta, see above footnote 27.

50 Ibidem, vols. 5–6, pp. 147–155, nos. 1–2; see p. xv, and also Einstein, ›Bibliography of Italian Secular Vocal Music Printed Between the Years 1500–1700‹, in: Music Library Association Notes 3 (1946), pp. 263f.: 1568–1.

51 Gabrieli, Complete Madrigals (footnote 27), vols. 3–4, p. x, and Einstein (footnote 50), p. 257: 1566–3.

The time interval between composition of »Quando lieta« and its publication might be even briefer, for in one later case a mere one year elapsed. For the trip of Archduke Karl of Austria to Venice in May-June 1569, Gabrieli wrote an eight-voiced ceremonial madrigal, »Felici d'Adria«, which was almost immediately printed, in 1570⁵².

To sum up, textual evidence and musical style strongly indicate that the anonymous napolitana and Gabrieli's madrigal were not even available to the artist before 1566. Consequently, he painted his canvas in 1566 or later and the loose manuscript style of the hand copying the Gabrieli madrigal suggests late in the sixteenth century.

II. Rudolph II commission of four paintings by Tintoretto

1. The extant paintings

As mentioned below (see p. 65, footnote 105), Claire Garas located the source of a »program« conforming to Ridolfi's description in 1648 of three of the four paintings which Ridolfi claims that Tintoretto executed for Rudolph II. After mentioning the first Muse painting by Tintoretto, Ridolfi described more fully these three paintings, all dealing with incidents in the life of Hercules. The paintings are: »The Origin of the Milky Way« (depicting Hercules' infancy) at London, National Gallery (inv. no. 1313; 148 × 165 cm though originally higher)⁵³; »Hercules Chasing the Faun from Omphale's Bed« at Budapest, Szépművészeti múzeum (inv. no. 6706; 112 × 106 cm)⁵⁴; and »Hercules Dressed in Womens' Clothes by Omphale« (attributed to Tintoretto), formerly at Florence, Bastinelli Collection (134 × 178 cm)⁵⁵. Presumably the London painting belonged to Rudolph II because one of Rudolph's court painters, Jacob Hoefnagel (1575–c. 1630), working for him from 1602⁵⁶, drew it in its complete state before mutilation, the lower portion of Hoefnagel's drawing tallying with further details of the description in the source discovered by Claire Garas⁵⁷. The Budapest painting and the Tintoretto original (of which the painting formerly at Florence may be a copy) appear as nos. 14 and 15, respectively, in an inventory drawn up in 1615 of paintings bequeathed by Rudolph II to his brother, Archduke Albert⁵⁸.

Claire Garas recognized the source of the »program« in the paintings because the mythographer in question, Lilio Gregorio Giraldi (1479–1552), in his »Herculis Vita« confused Omphale with Iole, a confusion maintained by Ridolfi in describing the third and fourth paintings by Tintoretto⁵⁹. Garas supposed that Tintoretto's Muse painting, what she calls a

52 See Einstein, *Italianische Musiker und das Kaiserhaus 1567–1625* (1934), »Revisionsbericht«, no. III (= *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, vol. 77).

53 Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, cat. no. 390, pl. 502.

54 Ibidem, vol. I, cat. no. 447, pl. 572.

55 Ibidem, vol. I, cat. no. A40; see Claire Garas, »Le tableau du Tintoret du Musée de Budapest et le cycle peint pour l'Empereur Rodolphe II«, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* 30 (1967), p. 32, fig. 25.

56 Garas (footnote 55), p. 38, states the artist was Joris Hoefnagel (1542–1600), working for Rudolph II from 1591, but she is contradicted by Ulrich Thieme and Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. XVII (Leipzig 1923), p. 195, by Cecil Gould, *National Gallery Catalogues: The Sixteenth-Century, Venetian School* (London 1959), pp. 89–91, and by Pallucchini-Rossi (footnote 6), cat. no. 390.

57 Reproduced in Garas (footnote 55), p. 36, fig. 28.

58 Ibidem, p. 34.

59 Ibidem, pp. 41f.

»quatrième tableau«, might, therefore, have depicted an apotheosis of Hercules, the hero of the other three paintings and one dear to Rudolph II⁶⁰. (In point of fact, however, Ridolfi cites it first, not last).

Ridolfi's descriptions of Tintoretto's paintings owned by the Emperor first appeared in a life and works of Tintoretto book printed in 1642⁶¹, thus before the Swedes looted Prague Castle in 1648. However, Ridolfi probably never laid eyes on any of Rudolph's paintings. For example, the Budapest painting left Prague four years after Rudolph's death and went to the Low Countries. Ridolfi may have relied on a small Tintoretto painting then in Venice (a model for, or a reduction of the Budapest picture) which he described in similar terms to those used for the Budapest canvas⁶². By 1628 the latter was in England, in the collection of the Duke of Buckingham, where it remained until 1648⁶³. And Tintoretto's Muse painting, if indeed it be »Eine musica von jungfrauen«, was at Prague in 1621, remaining there until 1648, as the inventories of those years reveal. Presumably Ridolfi described all four paintings from verbal accounts or from written ones, now lost. For example, in describing the London painting, Ridolfi erred by naming as Bacchus instead of Hercules the infant placed on Juno's breast⁶⁴ (an error not made by Giralaldi), although Ridolfi's description of it is otherwise correct.

Except for reversing the order of events in Hercules' life depicted in paintings three and four as recounted by Giralaldi in his ›Herculis Vita‹, Ridolfi when describing Tintoretto's three paintings otherwise sets out the events of the hero's life in chronological order (as does Giralaldi). If Tintoretto's Muse painting was an apotheosis of Hercules, an event taking place, of course, after his death, why would Ridolfi have listed it first? True, as Garas observes⁶⁵, near the close of ›Herculis Vita‹ Giralaldi mentions cults of the hero in ancient Greece and Rome, particularly that of »Hercules Musagetes« in the latter city⁶⁶. But it seems impossible, except in the most general way, to associate with a cult of Hercules either the destroyed Dresden painting – notwithstanding its hints of Hercules' presence – or the extant one at Dresden – notwithstanding that Giralaldi goes on in the ›Herculis Vita‹ to mention nymphs (addressed in the right-hand music book in this picture) connected with the death of Hercules⁶⁷, as he had earlier, following the tale of Hercules' infancy⁶⁸.

Need we assume with Garas that Tintoretto's Muse painting had anything to do with Hercules and with Giralaldi's ›Herculis Vita‹? Signed by Giralaldi October 1514 ›Herculis Vita‹ was first printed in 1539 at Basle, together with Giralaldi's ›De Musis Syntagma‹, signed 9 May 1507 (the latter treatise having previously appeared at Strasbourg in 1511 and 1512). ›De Musis Syntagma‹ also mentions cults of »Hercules Musagetes«, as does a third Giralaldi treatise, ›De Deis Gentium Syntagma XVII‹ (Basle 1548)⁶⁹. From what printed edition of ›Herculis Vita‹ (or manuscript of it) Tintoretto or an advisor to him obtained the »program« for his paintings at London, at Budapest, and for the original of the one formerly at Florence will probably never be ascertained.

However, it seems worth noting that all three Giralaldi treatises were first printed together and that but once in Tintoretto's lifetime: in 1580 at Basle in Giralaldi's ›Opera omnia‹. Its volume I

60 Ibidem, p. 44.

61 Ridolfi, Vita di Giacopo Robusti detto il Tintoretto (Venice 1642), p. 67.

62 Garas (footnote 55), p. 32, note 9.

63 Ibidem, pp. 30f. and 34f.

64 Ibidem, p. 32.

65 Ibidem, p. 44.

66 Giralaldi, Opera omnia (Basle 1580), vol. I, p. 566.

67 Ibidem, vol. I, p. 567.

68 Ibidem, vol. I, p. 548.

69 See below, footnote 105.

sets them out consecutively as the ›Historia de Deis Gentium XVII Syntagmatibus distincta‹, the ›De Musis Syntagma‹, and the ›Herculis Vita‹. As early as the syntagma V of ›De Deis Gentium‹, mostly dealing with Neptune, Giraldi mentions sub »NYMPHAE«: »Nymphae quoque Musae nuncupatae, ut in ›Musis‹ dictum«⁷⁰. Syntagma VII discusses Apollo, Aesculapius, Aurora, and Muses (including Nymphs). In it an extended »MUSAE« section lists various ancient theories as to their number: three, four, seven, and nine. Soon thereafter we learn: »Musae puellari & nympharum habitu indutae finguntur, cum variis & diversis musicis instrumentis«⁷¹. Among the nine celestial spheres appears Apollo: »Sol harmoniae coelestis«⁷². And a page later follows:

»Sed jam Musarum cognomina, quorum frequens apud auctores mentio, paucis recenseamus. Sunt igitur in primis Musae ›nymphae‹ nuncupatae.«⁷³

Giraldi's ›De Musis Syntagma‹ probably would not have been included in his ›Opera omnia‹ had he lived as long as 1580. For much of the material in the ›De Musis Syntagma‹, his first printed book (from 1511), had subsequently appeared in syntagma VII and X of his ›De Deis Gentium‹, printed at Basle in 1548. Indeed, reading through Giraldi's first two treatises in his ›Opera omnia‹ involves considerable repetition and often even the same wording⁷⁴. Unique in the ›De Musis Syntagma‹, however, is the juxtaposition of Apollo's cithara and the psalterium of Holy Scripture:

»Cum Apolline igitur decem sunt Musae, quoniam (ut inquit Fulgentius) humanae vocis decem sunt modulamina, unde etiam cum decachorda Apollo pingitur cithara. Sed & legis divinae scriptura decachordum dicit psalterium, quod nostri Christiani laudatorium, si modo id recte, appellarunt, Hebraei vero Nablon, ut D. Hieronymus docet.«⁷⁵

Because of the order in which Ridolfi described Tintoretto's four paintings, we might seek a description of the first one which Ridolfi listed (the Muses making music) in a source which precedes Giraldi's ›Herculis Vita‹, one printed together with it and during Tintoretto's lifetime. In his ›Opera omnia‹ of 1580, Giraldi's first two treatises, ›De Deis Gentium‹ and ›De Musis Syntagma‹, fulfill these conditions admirably. As shown above, these two works contain an abundant stock of references, indeed, often in multiple statements, concerning Nymphs also called Muses (and vice versa), varying numbers of Muses, Muses and Nymphs depicted with diverse musical instruments, Apollo as the center of celestial harmony, and his instrument mentioned in the same breath as the psaltery. The 1580 ›Opera omnia‹ even contains an excellent index to these topics.

Charges of selective quotation and special pleading would surely be brought here were it not for one further consideration. Irving Lavin and Marilyn Aronberg Lavin have kindly pointed out that the strong sense of movement rightward in the Dresden painting, formed by diagonals of the women's limbs and the direction of their glances and the painting's circular motion, might suggest a progression from »Aurora« invoked in the first part of Gabrieli's madrigal to the »Notte« and »stella« in the anonymous napolitana held by the far right woman on whom all eyes

70 Giraldi, *Opera omnia*, vol. I, p. 165.

71 Ibidem, vol. I, p. 251.

72 Ibidem, vol. I, p. 252.

73 Ibidem, vol. I, p. 253.

74 Compare, for example, the *Opera omnia*, vol. I, pp. 253 and 535.

75 Ibidem, vol. I, p. 534. The reference to Fulgentius is from his ›Opera‹, ed. by Rudolf Helm (Berlin 1898; repr. Stuttgart 1970), p. 25, lines 1–6: »Fabula de novem Musis«. The nablon often appears in St. Jerome, *Biblia Vulgata*, for example in 1 Paralipomenon 15:16; for more on the confusion of this instrument with the psaltery, see James W. McKinnon, ›Psaltery‹, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 15, p. 383, and Jeremy Montagu, ›Nevel‹, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. by Stanley Sadie (London and New York 1984), vol. 2, p. 759.

turn. The predominance of reds in garments on the left and of blues in draperies on the right reinforce this notion of a progression from dawn to dusk. Finally, we might recall that immediately preceding the discussion of Muses (and Nymphs) in his *»De Deis Gentium«*, Giralaldi speaks of Aurora.

We might therefore conjecture that Tintoretto (or an advisor) used the 1580 edition of Giralaldi's *»Herculis Vita«* (rather than its only other edition from 1539 which excludes *»De Deis Gentium«*) for the three *»Hercules«* paintings described by Ridolfi and also turned, but in a more general way, to the same 1580 edition which contains Giralaldi's *»De Deis Gentium«* and his *»De Musis Syntagma«* for the *»program«* of the first painting. As has been noted above in the case of the second painting (now at London), Ridolfi, in describing the first one, could have been equally careless, mistaking its music-making women for Muses, whereas the 1621 inventory would make no such claim.

Until further evidence comes to light, the above conjectures should be understood as precisely that. Were they to be substantiated however, namely, that Giralaldi's 1580 *»Opera omnia«* served Tintoretto and that the 1621 inventory does in fact describe the Dresden painting, then they would establish not only a *terminus ante quem* for all four paintings, but also that the Dresden painting indeed belonged to the cycle owned by Rudolph II.

Rudolph's education in and his taste for music are sometimes thought to be slight. No evidence of musical instruction for him or for his brother, Ernest, has been discovered for their formative years in Spain, from 1564 to 1571:

»Musikunterricht haben die Erzherzöge wohl nicht genossen; es müßte sich sonst in den Quellen irgendwo eine Spur davon finden.«⁷⁶

A recent study of the secular music of Philippe de Monte (1521–1603), Rudolph's court chapel master at Prague (1576–1603), takes a negative view of Rudolph's interest in music, or, at least, in Monte's⁷⁷.

Balancing these opinions is Rudolph's interest in mechanical musical instruments – we learn of the Emperor proudly showing Cardinal Alessandro d'Este in 1604 an organ which played by itself⁷⁸, perhaps *»ain gross instrument, welches von sich selbst etliche moteten schlegt«*, one of several such listed in an inventory taken from 1619⁷⁹. And among the few books in Rudolph's library which can be identified in an inventory taken during Rudolph's lifetime appears his 1581 edition of Fabricio Caroso's *»Il Ballarino«*⁸⁰.

76 Erwin Mayer-Löwenschwerdt, *»Der Aufenthalt der Erzherzöge Rudolf und Ernst in Spanien 1564–1571«*, in: *Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Akademie der Wissenschaften in Wien* 206 (1927), 5. Abhandlung, p. 61.

77 Brian Richard Mann, *The Secular Madrigals of Filippo di Monte, 1521–1603* (Ann Arbor 1983), pp. 212f., 242–244, and 246f. To judge by the medallion of Monte made in 1584, reproduced in Milton Steinhardt and Robert M. Lindell, *»Monte, Philippe de«*, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 12, p. 506, Monte is not one of the three musicians performing on lute, viol, and virginals during the banquet following the investiture at Prague of Rudolph II with the Order of the Golden Fleece in 1585. This miniature from Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, Codex 7906, fol. 16^v–17, is reproduced in color in Karl Vocelka, *Rudolph II. und seine Zeit* (Vienna, Cologne, and Graz 1985), p. 85 and a detail on p. 151. Further, see Thomas DaCosta Kaufmann, *»Hand-Colored Prints and »Pseudo-manuscripts«*: the Curious Case of Codex 7906 of the Österreichische Nationalbibliothek Wien, in: *Codices manuscripti*, *Zeitschrift für Handschriftenkunde* 2 (1976), pp. 26–31.

78 Adolfo Venturi, *»Zur Geschichte der Kunstsammlungen Kaiser Rudolf II.«*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* VIII (1885), p. 19.

79 See Jan Morávec, *»Nové objevený inventář Rudolfinských sbírek na Pražském Hradě«*, in: *Památky Archaeologické, Skupina Historická*, n. s. II, vol. 38 (1932), p. 82; other instruments listed on pp. 74 and 82, and in n. s. III, vol. 39 (1933), p. 94.

80 See Bauer (footnote 2), p. 133, item 2649 (Brown, footnote 33, 1581-1).

Any notion that Rudolph II was little interested in music is belied by the large number of composers who dedicated works to him beginning in 1574 and who worked for him at Prague from 1576. Among the former were Giovanni Battista Galeno (in 1598)⁸¹, Giovanni Battista Della Gostena (in 1584)⁸², Philippe de Monte (in 1578, 1580, 1581, 1584, and 1587)⁸³, Alessandro Orologio (in 1586)⁸⁴, Jacob Regnart (in 1574)⁸⁵, and Camillo Zanotti (in 1587, 1588, and 1589)⁸⁶. Among the latter – in addition to Monte (his Chapel Master from 1576), Regnart (his Vice Chapel Master from 1579–1582 and from 1596–1599), Galeno (from 1595), Orologio (from 1580), and Zanotti (from 1587) – were Mateo Flecha (from 1579)⁸⁷, Hans Leo Hassler (from 1602)⁸⁸, Jacobus de Kerle (from 1583)⁸⁹, Carl Luython (from 1577)⁹⁰, Francesco Turini (from c. 1602)⁹¹, and Gregorio Turini (from 1582)⁹². Lassus corresponded with the Emperor in 1581 in order to obtain a printing privilege (which he received that year)⁹³, and Rudolph ennobled Hassler (and his two brothers) in 1595⁹⁴.

Even this small sampling suggests that the Emperor's tastes included Italian secular music, which might explain the presence of a madrigal and of a napolitana in the Dresden painting. Is it mere coincidence that Regnart (his father's »musico« and soon to be Rudolph's own Vice Chapel Master) had in 1574 published and dedicated to Rudolph (then King of Hungary) a collection of »canzone italiane« which includes Regnart's parody setting of words and music of the anonymous three-voiced napolitana in the Dresden painting⁹⁵? Was this napolitana (and perhaps also the Gabrieli madrigal) a favorite work of the young King which Regnart introduced to him after returning from music study in Italy whence Maximilian II (Rudolph's father) had sent Regnart from 1568–1570⁹⁶? In this connection, one wonders if the 1565 edition of Primavera now at Linköping (Sweden), containing the anonymous napolitana, and Primavera's 1566 and 1570 editions, both now in Vienna⁹⁷, had once belonged to Rudolph's library at Prague; likewise, for the 1574 edition, now at Prague, of Regnart's »canzone italiane«, and its 1585 reprint, now at Vienna⁹⁸. Rudolph's enormous library suffered an equally sad fate with his collection of pictures when the Swedes looted Prague in 1648⁹⁹.

81 Nuovo Vogel, vol. I, no. 1053; see also Helmut Federhofer, »Galeno, Giovanni Battista«, in: The New Grove Dictionary, vol. 7, p. 95.

82 Nuovo Vogel, vol. I, no. 709; see also Walter Pass, »Della Gostena, Giovanni Battista«, in: The New Grove Dictionary, vol. 5, pp. 345f.

83 See Mann (footnote 77).

84 Einstein, Italienische Musiker (footnote 52), »Revisionsbericht«, no. XIX, Rudolph rewarding him with 60 gulden in May 1587; see also Keith Polk, »Orologio, Alessandro«, in: The New Grove Dictionary, vol. 13, p. 868.

85 See above, p. 55, item 5, and Walter Pass, »Regnart, Jacob«, in: The New Grove Dictionary, vol. 15, pp. 690–693.

86 Einstein (footnote 52), nos. VI and XX; see also Pass, »Zanotti, Camillo«, in: The New Grove Dictionary, vol. 20, p. 643, who lists a book of Masses dedicated in 1588 to Rudolph II.

87 See Robert Stevenson, »Flecha, Mateo (ii)«, in: The New Grove Dictionary, vol. 6, pp. 632f.

88 Walter Blankenburg, »Hassler, Hans Leo«, in: The New Grove Dictionary, vol. 8, pp. 294–297.

89 Wilfried Brennecke, »Kerle, Jacobus de«, in: The New Grove Dictionary, vol. 9, pp. 873f.

90 Walter Pass, »Luython, Carl«, in: The New Grove Dictionary, vol. 11, pp. 377f.

91 Nona Pyron, »Turini, Francesco«, in: The New Grove Dictionary, vol. 19, p. 265.

92 Walter Pass, »Turini, Gregorio«, in: The New Grove Dictionary, vol. 19, p. 266.

93 See Ignace Bossuyt (ed.), Orlandus Lassus 1532–1594, exhibition catalogue (Louvain 1982), pp. 181–187, items 91–92.

94 See above, footnote 88, p. 295.

95 See above, p. 55, item 5.

96 See Pass (footnote 85), p. 691.

97 See above, footnote 24.

98 See above, footnote 36, nos. 2325 and 2328.

99 Some idea of the size of Rudolph's library may be gained from Bela Dudik, Forschungen in Schweden für Mährens Geschichte (Brünn 1852), passim, and from Bauer (footnote 2), especially pp. 130–139, and who states on p. XXXIV, footnote 79, that Herbert Haupt is preparing a study of it.

Recent research has informed us about the Emperor's encyclopedic collections, systematically arranged under categories of »naturalia«, »artificialia«, and »scientifica«¹⁰⁰, and also specifically about his extraordinary art galleries¹⁰¹. We may never have answers to such detailed questions as raised above concerning his collection of music. However, in view of the list (admittedly, far from complete) of Rudolph's composers and performers¹⁰², I believe that future research will demonstrate that Rudolph was a major connoisseur and an important patron of music. Endowed with a formidable intellect and with his highly developed aesthetic sensibilities, Rudolph was a figure for whom a painting such as the one at Dresden would have afforded not only visual, but also musical challenge, gratification, and delight.

2. The destroyed painting of the Muses

Whether this painting at Dresden is one of the four Tintoretto painted for the art-loving Rudolph II after 1576 remains uncertain. In 1967 Claire Garas discussed a Muse canvas traditionally considered to be the one which Ridolfi described in 1648 as having belonged to the Emperor¹⁰³ (fig. 9). This large painting was destroyed at Dresden in World War II (inv. no 271; 214 × 325 cm). Brought to Dresden from Prague in 1632 by Johann Georg I, prince of Saxony, it may have been: »las nueve musas de mano de Jacomo Tintoretto«, one of two »pinturas grandes« bequeathed in 1610 to Rudolph II by his ambassador in Spain, Hans Khevenhüller¹⁰⁴.

The destroyed painting depicted Apollo crowned with laurel on a cloud who held a crudely executed lira da braccio with only four strings. Behind the lira da braccio was Apollo's swan. At his right was Pegasus and at his left, Mercury. Below, center, appeared the lightly clad Three Graces. On either side of them, four on the left, five on the right, were the Nine Muses crowned with laurel, some with their traditional devices such as staff, astrolabe, and musical instruments (left side) and book (right side). In addition to Apollo's peculiar lira da braccio, another musical instrument held by the second muse on the left was strangely depicted. Four pegs projected frontally from a neck which terminated in a scroll.

100 See Bauer (footnote 2), pp. XVI–XIX; the Emperor's art galleries were in addition to these three categories; books were included under the »scientifica«.

101 See the studies listed in the »Literaturverzeichnis«, in: Bauer (footnote 2), p. XXXVIII, and also those listed in the »Bibliography« in: Thomas DaCosta Kaufmann, *Drawings from the Holy Roman Empire 1540–1680* (Princeton 1982), especially those studies by Kaufmann himself.

102 A more complete listing appears in Albert Smijers, »Die Kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619«, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, vols. VI (1919), pp. 139–186; VII (1920), pp. 102–142; VIII (1921), pp. 176–206; and IX (1922), pp. 43–81, still the source most used by scholars of this era; see especially vol. VI, pp. 147–150 for a list of members of Rudolph's chapel. Mostly summarizing earlier research, A. E. van Loon, »Het muziekleven aan het hof van Rudolf II«, in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (1982), pp. 83–94, is disappointing.

103 See footnote 55, p. 44 and p. 39, fig. 30.

104 Hans von Voltolini, »Urkunden und Regesten aus dem K.u.K. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 19 (1898), p. CIX, nos. 16998–16999. See Hans Ebert, *Kriegsverluste der Dresdener Gemäldegalerie* (Dresden 1963), p. 151, no. 271. Both its small size (55×92 cm.) and its painter (Domenico Tintoretto) eliminate here an »Apollo and the Muses« at Indianapolis, Museum of Art, itself a variant of Jacopo Tintoretto's signed »Concert of the Muses« (205×308 cm.) at Hampton Court, painted for Mantua, about 1578. On these, see Garas (footnote 55), pp. 44f., fig. 34, and Weddigen (footnote 9), pp. 96–99, pls. 17–19. Weddigen's retitling (p. 114, footnote 141) of an octagonal ceiling painting at Kingston Lacy, formerly called »Apollo and the Seven Muses« to »Apollo, Three Graces, Three Horae, and Hercules«, seems possible, even though the figure he calls Hercules is difficult to see clearly in Bernard Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Venetian School (London 1957), vol. II, pl. 1307. There is no music-making in it. Juergen Schulz, *Venetian Painted Ceilings of the Renaissance* (Berkeley and Los Angeles 1968), p. 121, no. 52, describes it as »a damaged work of the later 1570's, the execution of which was mainly left to studio hands«. Further, see Pallucchini and Rossi (footnote 6), vol. I, cat. no. A.47. For a different interpretation, see Garas (footnote 55), p. 44, note 40.



Fig. 9

Altogether exceptional was the scene depicted among the Muses at the right. The Muse closest to the Three Graces held not a traditional attribute – what Garas calls »le masque« – but rather she held by his hair the head of a bearded man with closed eyes from whose hair two vipers emerged. The next Muse (in back view) held with her right hand the end of a large spiked club; her left hand (not visible) presumably held the upper portion of the club. Apparently she was reading from the book proffered to her by the standing Muse. Between them stood another Muse (in frontal view) who held a bundle of reeds in her right hand. The fifth Muse (far right) shouldered a trumpet, its mouthpiece not visible. Directly below her appeared the head of a dog baring its teeth.

There are reasons both for and against identifying this painting as having belonged to Rudolph's cycle of four by Tintoretto as described by Ridolfi. Pro, no. one: while the meaning of the scene on the right side of the painting is by no means clear, the bearded male head and the club (and perhaps the fierce dog) probably refer to Hercules, an apotheosis of whom Garas believes would have appeared in the fourth painting described by Ridolfi. In common with the Hapsburgs since Charles V, as a Holy Roman Emperor Rudolph II adopted (as had the Roman Emperors since Augustus) the emblems of Hercules as his device¹⁰⁵. Pro, no. two: the painting's large size, while disproportionate to the other three, fulfills Ridolfi's description of them »con figure a par del vivo« and is conceivable with its companions in Rudolph's »stanze« at Prague Castle.

Contra, no. one: art historians have not accepted the destroyed painting as by Tintoretto himself, but ascribe it instead to a follower of his or to his school. Of course, Tintoretto might have designed the composition, or the painting could have been a copy (loose or exact) of a lost Tintoretto canvas. Contra, no. two: if the destroyed painting was really the one which Khevenhüller bequeathed in 1610 to Rudolph II, then it is unlikely that it was Rudolph who commissioned it from Tintoretto in the first place, because the Emperor jealously kept his paintings to himself. Contra, no. three: while three of the painting's nine Muses hold musical instruments, only one (second from left) seems to play. Thus these Muses by no means, as Ridolfi stated, »formano un concerto di musica con varij stromenti«.

105 See Garas (footnote 55), pp. 40–44, and the entire article (pp. 191–198), she cites in her note 31, especially its p. 194 (on Rudolph II). The earliest source of Tintoretto's imagery in three of the four paintings (or at least of Ridolfi's description of it in them) is incorrectly identified by Garas, p. 40. This source is not the poem ›Ercole‹ (Modena 1557) by G. B. Giraldis Cinthio, but the ›Herculis Vita‹ (Basle 1539) by Lilio Gregorio Giraldi, signed by him, »October 1514«. This source appears also in Giraldi, *Opera omnia* (Basle 1580), vol. I, and again in idem, *Opera omnia* (Lugduni Batavorum [Lyon] 1696), vol. I, cols. 573 and 590 (the latter cited by Garas, pp. 40f., notes 33 and 35–36). As Garas states, p. 44 (but without specific reference), Giraldi, *Opera omnia* (1696), vol. I, col. 594 (still in the ›Herculis Vita‹), refers to Greek and Roman cults of »Hercules Musagetes«, as he does elsewhere: in his *Syntagma de Musis* (Strasbourg 1511), signed by him »9 May 1507«, fol. [B–8], *Opera omnia* (1696), vol. I, col. 567; and again in *De Deis gentium* (Basle 1548), facsimile edition by Stephen Orgel (New York 1976), p. 456, *Opera omnia* (1696), vol. I, col. 330. None of these references, however, relates to either of the Dresden paintings. Further on this cult, see R. Peter, ›Hercules Musarum‹, in: W. H. Roscher (ed.), *Ausführliches Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie* (Leipzig 1884–1890), vol. I, cols. 2970–2976.

III. Iconography of the Dresden painting

Erasmus Weddigen's dating of the extant Dresden painting is not acceptable, at least not for the reasons he gives:

»Die Entstehungszeit des Gemäldes in den ersten 70-er Jahren ist dank den Drucklegungen der Canzonetta Ferrettis auf den begrenzten Raum »nicht vor 1570 und kaum nach 1574« festgeschrieben, ...«¹⁰⁶

Earlier in his study, however, he mentions the painting's stylistic closeness to Tintoretto's ›Allegories‹ (c. 1578) in the Anticollégio of the Palazzo Ducale in Venice¹⁰⁷. Together with Weddigen, we might also cite the opinions of seven other art historians, as well as those by Pallucchini, who date it in the 1570s and later¹⁰⁸. If they are correct, then the painting remains a candidate for having been commissioned from Tintoretto by Rudolph II. Though neither an apotheosis of Hercules, nor its music performed by »le muse«, we surely have here a »concerto di musica con varij stromenti«. But what is the subject of our painting?

I shall first summarize previous interpretations of the Dresden painting and then offer two of my own. Descriptions such as »Women Making (or Playing) Music«¹⁰⁹, or »Concert of Young Women«¹¹⁰, accurate as far as they go, simply reflect the 1621 Prague inventory, »Eine musica von jungfrauen«.

Among other scholars, even Emanuel Winternitz believed the painting depicted the Muses¹¹¹. Yet this can hardly be so. Several paintings at Rome, Verona, and Hampton Court demonstrate that Tintoretto knew that the Muses are nine, with or without Apollo and his attributes¹¹².

Charles de Tolnay stated the Dresden picture represents the Music of the Spheres¹¹³. However, in order to reduce to six the seven planets found in Cicero's ›Dream of Scipio‹, de Tolnay was forced to rely on a modern scholar, Pierre Boyancé. Utilizing Macrobius' ambiguous commentary on Cicero, Boyancé decreased Cicero's seven tones to six¹¹⁴. Several Tintoretto scholars such as Garas¹¹⁵, de Vecchi¹¹⁶, Paola Rossi¹¹⁷, and Weddigen¹¹⁸ accept de Tolnay's interpretation.

106 See footnote 9, p. 96.

107 Ibidem, pp. 95f.

108 Ibidem, p. 116, note 164, and Pallucchini, ›Tintoretto‹, in: Encyclopedia of World Art (New York, Toronto, London 1967), vol. XIV, col. 124, and idem, Tintoretto: Le opere, vol. I, p. 92.

109 Loeser (footnote 19); Henry Thode, Tintoretto (Bielefeld and Leipzig 1901), p. 47; Erich von der Bercken and August L. Mayer, Jacopo Tintoretto (Munich 1923), vol. I, p. 247; Kinsky (footnote 19); Queen Christina catalogue (footnote 3); Garas (footnote 55), p. 41; Scherliess (footnote 23); Gemäldegalerie Dresden Katalog (footnote 1); Walther, Dresda sull'Arno (footnote 19).

110 Mary Pittaluga, Il Tintoretto (Bologna 1925), p. 265; Adolfo Venturi, Storia dell'Arte Italiana, IX: La pittura del cinquecento, part IV (Milan 1929), p. 476; Luigi Coletti, Tintoretto (Hamburg, Rome, Bergamo 1943), p. 34; Pierluigi de Vecchi, L'opera completa del Tintoretto (Milan 1970), p. 126, no. 257 (= Classici dell'Arte Rizzoli, vol. 36); and P. Rossi in: Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, p. 174, no. 204.

111 Emanuel Winternitz, ›Lira da braccios‹, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. 8 (Kassel 1960), col. 953, and idem, Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art (New Haven and London 1967), pp. 90 and 97, and Pallucchini in: Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, p. 92.

112 See above, footnote 9.

113 ›The Music of the Universe. Notes on a painting by Bicci di Lorenzo‹, in: The Journal of the Walters Art Gallery VI (1943), 100–102.

114 Etudes sur le Songe de Scipion (Paris 1936), pp. 113f.

115 See footnote 55, p. 44, note 40.

116 See footnote 110.

117 Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, p. 175.

118 See footnote 9, p. 89.



Fig. 10

Presumably referring to de Tolnay, Rose-Marie Bergmann-Müller denies the women symbolize the six church modes (not, by the way, what de Tolnay states). She believes that notwithstanding their unusual number of six, these ladies probably represent the »Künste und Wissenschaften«¹¹⁹. However, other than Music, there is no evidence for the remaining six Liberal Arts, to say nothing of the Sciences. In another painting (once a harpsichord cover) Tintoretto depicts several of the Liberal Arts¹²⁰ (fig. 10). Of the Trivium, we can identify Logic gesturing to her scorpion and next to her possibly Rhetoric with a long staff. Of the Quadrivium, Geometry's compasses measure the terrestrial globe and Astronomy shoots her sextant with her armillary sphere lying on the ground. Significantly for our Dresden painting, six women here also represent Music. Moreover, the cornetto muto player on the right is virtually a reverse image of the cornetto player in the Dresden painting.

Jaromir Neumann in 1964¹²¹ and Rudolfo Pallucchini in 1966¹²² called the painting an Allegory of Music. However, neither they nor the 1982 Dresden catalogue which also names it thus elucidate any allegory.

Weddigen in 1985 offers the most extensive interpretation, included in his study on Tintoretto and music¹²³. Calling it a »Konzert der Grazien und Horen (Nymphensextett)«, he explains the unusual absence of nudity for his Three Graces and the relative lack of clothing for his Three Horae (of the Seasons) as »ein züchtigeres Gehabe« conceivable for Tintoretto. (Tintoretto in fact shows us one naked woman, three women partly undressed, and two fully clothed). Relying on a late (1647) edition of Vincenzo Cartari, »Le imagini de i dei de gli antichi« (Venice 1556), Weddigen quotes: »...le hore vestite di sottilissimi veli... cantono [recte: cantano] docissimamente [recte: dolcissimamente]« as stemming from Ovid¹²⁴. Only the first part is from Ovid (»Fasti«, V, 217). Cartari's subsequent reference in the above quotation to the Horae singing is from Philostratus (»Le Imagini«, II, 15–19). Moreover, Cartari has just previously specified the Horae as four in number and he (and Ovid) speak of them in reference to Flora. (Only Philostratus, and Cartari in another, much earlier, passage¹²⁵, refer to three Horae.) Weddigen's second quotation from Cartari: »...Grazie, [sic!] et delle Hore insieme, le quali con quelle [recte: quella] vanno sempre in compagnia«¹²⁶ is marred by ellipsis, an omitted comma, a spelling error, and a misinterpretation. Cartari's »quella« refers to Venus, whose name appears at the beginning of this sentence. Cartari does not state here (as Weddigen avers) that the Graces and Horae appear together¹²⁷, only that both are found in the company of Venus.

It is difficult to see how Weddigen's citation of Cartari as a possible source of Tintoretto's six women can be relevant. Moreover, not only does Tintoretto exclude music-making from his

119 Musikdarstellungen in der venezianischen Malerei von 1350–1600 und ihre Bedeutung für die Auffassung des Bildgegenstandes (Marburg 1951), pp. 124f.

120 See Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. I, p. 148, no. 103, and reproduced in color, in Marc Pincherle, *An illustrated History of Music* (New York 1959), pp. 58f. Further, see Weddigen (footnote 9), pp. 83–86 and figs. 7 and 8.

121 *The Picture Gallery*, p. 42 (Prague 1964).

122 »Tintoretto«, in: *Encyclopedia*, vol. XIV, col. 124.

123 See footnote 9, pp. 89–96.

124 *Ibidem*, p. 114, note 139. I have checked prints of Cartari from 1556 (1st ed.), 1571 (facsimile ed. by Stephen Orgel, New York and London 1976), 1580, 1581, 1587, 1592, as well as the 1647 edition which Weddigen cites in his note 132.

125 1571 ed. cit., p. 157.

126 See footnote 9, p. 114, note 140.

127 Vincenzo Cartari, *Le imagini de i dei degli antichi* (1571), pp. 156f., places the Three Graces and the Three Horae in the company of Jove.

paintings of the Graces and the Horae¹²⁸, but there is no iconographic tradition for its presence in other depictions of them¹²⁹.

Weddigen derives the nymphs of his subtitle from the reference to them in the first line of the music book at the far right. This seems sensible enough except that there is neither mythographic nor iconographic precedent for six musical nymphs. He further proposes a realistic performing situation as if the women musicians are trying out a new composition. Here, however, we should note not only the obvious repose of the gambist, but also the apparent non-playing positions of the cittern and cornetto muto players. Moreover, the shape of the music books on the lap of the regal player and in front of the cornetto muto player suggests they belong to the Gabrieli madrigal, not to the anonymous napolitana. Weddigen's theory that Tintoretto, influenced by the six voice parts of Giovanni Ferretti's setting of 1573, therefore chose to paint six women¹³⁰ is, of course, incorrect. The napolitana Tintoretto depicted is three-voiced and from 1566 (*music example*, see p. 76). Had Weddigen heard this napolitana performed, he would not likely refer to any: »elegischen und eher ernsten Grundton«¹³¹ in its text (notwithstanding the stock references to the dying swan in strophes two and three). Rather than Weddigen's specific title, perhaps a more generalized »Allegory of Music« is, after all, a better working title and one more useful in extending Zarlino's »senario«, a process already begun by Weddigen himself.

In 1557, the same year as the founding of the short-lived Venetian Accademia della Fama (1557–1561¹³², to which Tintoretto never belonged¹³³), its leading member in music, Gioseffo Zarlino (1517–1590), signed his first printed treatise, ›Le istituzioni harmoniche‹ (Venice 1558). During Zarlino's and Tintoretto's lifetimes this treatise appeared at Venice in five more editions¹³⁴. It was widely known, read, and discussed during the sixteenth century, among others by the Venetian-born mathematician Giovanni Battista Benedetti (resident in Venice until 1558) in two letters about 1563 to Cipriano de Rore and in Florence by Vincenzo Galilei, father of the celebrated scientist¹³⁵.

However, the story so often retold and elaborated in the nineteenth and twentieth centuries that Tintoretto took part in concerts with Zarlino is a figment of Francesco Caffi's imagination. Having published in 1836 his brief life and works of Zarlino which lacks any such story¹³⁶, Caffi in his 1854 ›Storia della musica sacra nella già Cappella Ducale di San Marco‹ included the following anecdote, supposedly from about 1558:

»Continua [Zarlino] era certamente la di lui presenza nella casa di *Giacomo Robusti*, o dir vogliasi del *Tintoretto*, il Michelagnolo de' Veneti, nella qual casa è pur certo che avea la musica un particular culto incessante. – Egli presiedeva ai famigliari concerti; e quella *Marietta* sì vantaggiosamente conosciuta nella storia pittorica, la quale distinguevasi anche nel canto, faceva soggetto del musicale suo studio le scritte di lui melodie.«¹³⁷

128 See Pallucchini-Rossi (footnote 6), vol. II, pl. 482 (Venice), and pl. 526 (olim Berlin), respectively.

129 See, however, Winternitz, *Musical Instruments* (footnote 111), p. 216, for a sculpture of the Three Graces which »pareva che cantassero con una certa soave armonia« and »un piacevolissimo coro« of the Horae and the Three Graces around Venus in the 1565 Medici Wedding Festivities, mentioned by Vasari.

130 See footnote 9, p. 94.

131 Ibidem.

132 See Paul Lawrence Rose, ›The Accademia Venetiana, Science and Culture in Renaissance Venice‹, in: *Studi Veneziani* XI (1969), 191–242, and Michele Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. 5 (Bologna 1930), p. 442.

133 David Rosand, ›The Crisis of the Venetian Renaissance Tradition‹, in: *L'Arte* 11–12 (1970), p. 35.

134 See François Lesure (ed.), *Ecrits imprimés concernant la musique* (Munich 1971), vol. II, pp. 907f.

135 Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought* (New Haven and London 1985), pp. 257–259 and 268–275, respectively.

136 Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia (Venice 1836).

137 Storia (Venice 1854; repr. Bologna 1970; Hildesheim 1982), vol. I, p. 144.



Fig. 11

By 1884 Vincenzo Bellemo's book on Zarlino even mentions a painting (unidentified by him) which depicted such a musical evening presided over by Zarlino¹³⁸. Fabio Mutinelli, *›Annali Urbani di Venezia. Secolo decimosesto‹*, which appeared at Venice in 1838 (between Caffi's two versions of Zarlino's biography), is the source of Caffi's anecdote and of Bellemo's ›painting‹. For 1557, the founding year of the Accademia della Fama, Mutinelli reports:

«... non è improbabile che le stanze del sovrano pittore [Tintoretto] alcuna volta risonassero d'ineffabili concenti, fra i quali sopravanzasse la voce soavissima della Marietta, modulando le arie del valoroso Zarlino.»¹³⁹

Mutinelli also included an engraving by Cosroe Dusi (1808–1859)¹⁴⁰ which he reproduced in the appendix to his book and which also bears the caption quoted above (*fig. 11*).

However fallacious the supposed documented connection between Zarlino and Tintoretto, two such well-known figures, contemporaries, both interested in music and working next door to each other in such a small city, were surely acquainted. Just as Tintoretto was accomplished in music, so was Zarlino apparently gifted in art. Caffi hinted at this talent¹⁴¹, and Alfredo Bonaccorsi documented it¹⁴². In 1579 Zarlino designed and executed a woodcut for a book, *›Chioggia in pericolo‹*.

The first part of Zarlino's *›Istitutioni‹*¹⁴³ (and the second *ragionamento* of his *›Dimostrazioni harmoniche‹* [Venice 1571]¹⁴⁴) concentrates on the mathematical aspects of music. In chapter 14 of the *›Istitutioni‹* Zarlino uncovers the number six in nature and in art. He finds his ›senario‹, among many other places, in the zodiac; in the elements; in movement; in positions; in pyramids; in the faces of a cube; in the sextant; in the stages of man; in the ages of the earth; in modes of logical propositions; in feet of heroic poetry; and so on. Near the end of this same chapter he lists the six musical consonances then admitted by practicing musicians and concludes by citing the six ancient Greek modes and the six Church modes.

Having in chapter 14 extended to 5 and to 6 the integers 1 through 4 previously acceptable to Pythagorean theorists, Zarlino in chapter 15 employs a diagram to illustrate his set of six sonorous numbers, the ›senario‹¹⁴⁵. His diagram demonstrates how consonances of the octave, fifth, fourth, major and minor thirds, and major sixth (as well as several of their compounds), are determined from pairs of the integers: 1:2:3:4:5:6 (*fig. 12*).

Even by 1566, my suggested terminus ante quem for Tintoretto's painting, Zarlino's *›Istitutioni‹* had already appeared in three editions at Venice and had received its earliest-known criticism from the Venetian scientist Benedetti in his two letters to Rore. I contend that the fascination with the number 6 exhibited in the first part of Zarlino's well-known and frequently reprinted treatise could hardly have remained unknown to the music-loving Tintoretto, whether or not he was friends with Zarlino.

138 Giuseppe Zarlino, *Memoria, per le Nozze Voltolina-Crescini* (Chioggia 1884), pp. XVI–XXI. I owe my knowledge of this book, which I have been unable to see (a copy is in Milan, Biblioteca Nazionale Brera), to the kindness of Claude Palisca.

139 Annali Urbani, p. 106.

140 See Ulrich Thieme and Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, vol. 10 (Leipzig 1914), p. 228.

141 See footnote 137, vol. I, p. 144.

142 See ›Zarlino‹, in: *Enciclopedia Italiana*, vol. 35 (Milan 1937), p. 901 and illustration.

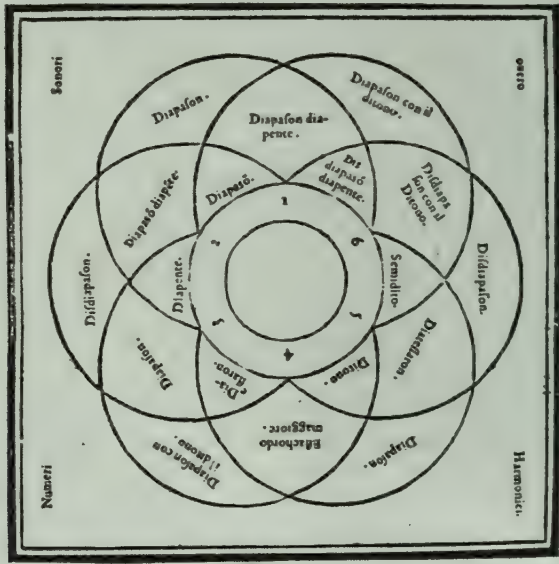
143 Facsimile of the 5th edition (Venice 1573, F. Senese) by the Gregg Press (Ridgewood/New Jersey 1966).

144 Facsimile of the 1st edition (Venice 1571, F. Senese) by the Gregg Press (Ridgewood/New Jersey 1966).

145 The diagram from the 1st edition (1558), reproduced by Palisca, ›Zarlino, Gioseffo‹, in: *The New Grove Dictionary*, vol. 20, p. 646, and in his *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, page 249, contains an error, corrected in the later editions; see the facsimile edition cited above, footnote 143, p. 31.

Delle Proprietà del numero Senario, & delle sue parti; & come in esse si ritroua ogni consonanza musicale. Cap. 15.

ANCORA CHE molte siano le proprietà del numero Senario, nondimeno per non andar troppo in lungo racconterò solamente quelle, che fanno al proposito; Et la prima sarà, che egli è tra i numeri perfetti il primo; Et consiste in se parti, che sono proporzionate tra loro in tal modo; che pigliandone due qual si voglia, hanno tal relazione, che ne danno la ragione, o forma di una delle proporzioni delle musicali consonanze, o semplice, o composta che ella sia; come si può vedere nella sottoposta figura.



Se sono ancora le sue parti in tal modo collocate & ordinate, che le forme di ciascuna delle due maggiori semplici consonanze, le quali da i Musici vengono chiamate Perfette; essendo contenute tra le parti del Ternario, sono in due parti divise in armonica proporzionalità, da un mezzano termine; conciossiache ritrovandosi prima la Diapason nella forma, Et proporzione che è tra 1. Et 2. senza alcuno mezzo, è dopo tra il 4. Et il 2. in due parti divisa, cioè in due consonanze, dal Ternario; nella Diatessaron primamente, che si ritrova tra 4. Et 3. Et nella Diapente collocata tra il 3. Et il 2. Questa poi si ritrova tra 6. Et 4. divisa dal 3. in due parti consonanti; cioè in un Ditono contenuto tra 5. Et 4. Et in un Semiditono contenuto tra 6. Et 5. Vedasi

Fig. 12

Recognizing of course that Tintoretto would have formal concerns in a non-narrative picture with multiple figures, I suggest that he responded in a painterly manner to Zarlino's »senario« by disposing his six figures in similar and complimentary pairs¹⁴⁶. Numbering Tintoretto's women left to right from one to six, one discerns a simple kind of pairing between the two similarly hunched-over ladies three (cornettist) and six (singer) who represent winds. Another example results from the strong diagonal connecting ladies one and five who hold bowed and plucked string instruments, respectively. Ladies two and four, seated on either side of the regal, form yet another pair.

Complementary pairing creates the next level of complexity. Half-facing ladies one and four who lean outward balance rear-view ladies two and five who lean inward. Another complemen-

146 I am grateful to Peter Meller and to George and Linda Bauer for assistance in formulating these concepts.

tation occurs between ladies one (front view) and five (back view), reversed by ladies two (back view) and four (front view). Ladies two and three (undressed, dressed) form a semicircle, as do ladies five and six (likewise undressed, dressed). The four feet visible of the women form a complementary square comprising two arches and two sets of toes¹⁴⁷. A pairing of three plus three results from lady one (leaning outward) with ladies two and three (closing in) who correspond to lady four (leaning outward) with ladies five and six (closing in). Lastly, four string instruments in the lower front picture plane complement four performers of winds in the middle picture plane. Here the bowed viola da gamba and the lira da braccio with the plucked psaltery and cittern complement the two regal players, the cornettist, and the singer.

Probably still additional examples could be discovered in the painting. However, I believe that we now have sufficient evidence to form an hypothesis. In or after 1566, Tintoretto indeed responded to Zarlino's theory of the sonorous numbers, his by then well-known »senario«. For his »Allegory of Music« Tintoretto created a formal structure which emphasizes pairings through similarity, contrast, and complementation.

Ultimately, however, Tintoretto requires his viewers to complete the allegory for themselves. Our mind's eye must furnish the two missing performers for the instruments which Tintoretto so prominently depicts in the center foreground. I refer to his slight exaggeration of the size and the central placement of the psaltery and his slight distortion of the lira da braccio. These two instruments symbolize archetypal musicians from the sacred and pagan worlds, respectively, of antiquity. The psaltery represents King David – singer, composer, and player from the Old Testament¹⁴⁸. Whether the lira da braccio represents Apollo as the leader of the Muses (as I believe) or whether it represents Orpheus the singer to the lyre from Thrace (as Weddigen believes)¹⁴⁹, its presence surely evokes an image of the role of music in Greek mythology.

Undoubtedly Tintoretto would have devised some formal scheme for pairing his six non-narrative figures within a rectilinear space, whether or not they possessed musical attributes. The point here is that they do and therefore he had some kind of musical allegory in mind¹⁵⁰.

My other interpretation of the allegory supposes that Rudolph II had the painting, although even here his ownership is not critical since the data required for this interpretation were available in Venice well before Rudolph's coronation late in 1576. This interpretation involves Copernicus' proposal of a heliocentric universe, »De revolutionibus orbium coelestium« first printed in 1543¹⁵¹. Ten years before that publication, Copernicus' theories had been expounded at Rome in the summer of 1533 before Clement VII and several cardinals in the gardens of the Vatican¹⁵², his theories having circulated since about 1524 in a manuscript »Commentariolus«¹⁵³.

147 I wish to thank Mark Devoto for this observation.

148 See McKinnon (footnote 75), pp. 383–385; Weddigen (footnote 9), p. 90, notes the »absolute Bildzentrum« of the psaltery. However, his relating the psaltery to an illustration by Zarlino, »Istitutioni«, of a clavicembalo is organologically incorrect.

149 See footnote 9, p. 95; for my reasons relating it to Apollo, see below, p. 75.

150 One can cite a documented instance of artists responding to the theory of musical consonances. Francesco Giorgi, a theorist of the harmony of the universe, »De harmonia mundi totius« (Venice 1525), drew up a memorandum in 1535 for an architectural plan (in large part followed) for a Venetian church, S. Francesco della Vigna. The proportions of this church are based on musical consonances in Pythagorean-Platonic philosophies of harmonic numbers. Three prominent persons were consulted about and approved Giorgi's memorandum: a humanist, Fortunio Spira; an architect, Serlio; and a painter, Titian. Moreover, Palladio later applied Giorgi's ratios to the façade of the church. See Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (rev. 3rd ed. New York and London 1971), pp. 102–107.

151 On the Revolutions, ed. by Jerzy Dobrzycki, trans. and commentary by Edward Rosen (Baltimore 1978).

152 Ibidem, p. 336, by Clement's secretary, Johann Albrecht Widmanstetter (1506–1577).

153 Ibidem, p. 400, written between 1508 and 1514.

Their greatest diffusion, however, before 1543 was through a pamphlet called ›Narratio prima‹ written by Copernicus' disciple, Georg Joachim Rheticus (1514–1574). Rheticus published his ›Narratio prima‹ in 1540 with Copernicus' permission and with his encouragement. Reprinted in 1541, it appeared again in 1566 in the second edition of Copernicus' own treatise¹⁵⁴. Rheticus states:

»There are only six moving spheres which revolve around the sun, the center of the universe... Who could have chosen a more suitable and more appropriate number than six? By what number could anyone more easily have persuaded mankind that the whole universe was divided into spheres by God the Author and Creator of the World?... Moreover, the celestial harmony is achieved by the six aforementioned movable spheres.«¹⁵⁵

The science-minded Emperor Rudolph II must have known Copernicus' theories even before Tycho Brahe came to Prague in 1599 followed by Johannes Kepler in 1600. Rudolph's court historiographer, Joannes Sambucus, owned a copy of Copernicus which Rudolph acquired in 1584¹⁵⁶. Moreover, three of Rudolph's closest advisors – Tadeas Hajek, Hans Crato, and Paul Fabricius – physicians, astronomers, and astrologers, had known Rheticus personally and had corresponded with him¹⁵⁷. Finally, Rudolph's planetary clock made for him in Prague about 1604 by Jost Bürgi contains a heliocentric orrery above the geocentric one¹⁵⁸.

During the sixteenth century Copernicus' theories spread throughout Europe. His sagacity in having dedicated his ›De revolutionibus‹ in 1543 (on his deathbed) to Pope Paul III may in part have prevented it from being placed on the Index until 1616.

In Italy Copernicus' theories were endorsed at Turin in 1585¹⁵⁹ and denounced at Venice in 1573¹⁶⁰ and at Rome in 1581¹⁶¹, the latter treatise from which the nineteen-year-old Galileo copied while a student at the University of Pisa. Though mathematics was renowned at the University of Padua, Aristotelian-Ptolemaic theories prevailed there before Galileo's arrival in 1592, where he lectured until 1610. However, in 1597 Galileo admitted to Kepler that he had already been a Copernican for many years¹⁶². At Padua, Galileo and many other scholars, Venetians among them, availed themselves of the extensive library belonging to Gian Vincenzo Pinelli (1535–1601), resident there from 1558¹⁶³, and a correspondent of Zarlino in 1579¹⁶⁴. Not

154 See Karl Heinz Burmeister, Georg Joachim Rhetikus 1514–1574. Eine Bio-Bibliographie (Wiesbaden 1967–1968), vol. II, pp. 57f., items 8–10.

155 Three Copernican Treatises, trans. by Edward Rosen (New York 1959), p. 146f. I am grateful to Michael Fend for kindly drawing my attention to Rheticus' ›Narratio prima‹.

156 See Robert J. W. Evans, Rudolph II and His World (Oxford 1973), p. 125.

157 See Burmeister (footnote 154), vol. III, letters 29–33, 37, 46, and 49, and Evans (footnote 156), pp. 98–101, 120, 152f., and 203f.

158 See Hans von Bertele, ›Jost Bürgis Beitrag zur Formentwicklung der Uhren‹, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 51 (1955), pp. 178–181 and 183, pl. 178, and Henry C. King, Geared to the Stars: The Evolution of Planetariums, Orreries, and Astronomical Clocks (Toronto, Buffalo, London 1978), pp. 82f.

159 For example, the Venetian-born patrician Giovanni Battista Benedetti, Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber (Turin 1585), endorsed Copernicus; see Emil Wohlwill, Galilei und sein Kampf für die Copernicanische Lehre (Wiesbaden 1909; repr. 1969), vol. I, pp. 19–21.

160 Francesco Maurolico, Computus Ecclesiasticus, found in his ›Opuscula Mathematica‹ (Venice 1575); see Hermann Kesten, Copernicus and His World (New York 1945), p. 320, who cites additional Italian reactions.

161 Christoforo Clavio, In sphaeram Ioannis de Sacro Bosco commentarius (Rome 1581); see the catalogue, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: La rinascita della Scienza (Florence 1980), p. 191, item 6.35.

162 Firenze e la Toscana, p. 192, item 6.41.

163 Paul F. Grendler, ›Venice, Science and the Index of Prohibited Books‹ in: The Nature of Scientific Discovery, ed. by Owen Gingerich (Washington 1975), pp. 343f., and idem, The Roman Inquisition and the Venetian Printing Press 1540–1605 (Princeton/New Jersey 1977), pp. 288f.

164 Caffi (footnote 137), vol. I, pp. 160f. See also Palisca (footnote 135), pp. 235f., for further discussion in 1580 between Pinelli and Zarlino.

only did Pinelli own several scientific treatises dealing with Copernicus, but he also owned the first (1543) edition of Copernicus' *»De revolutionibus«*¹⁶⁵.

In Venice itself, in contradistinction to its university at Padua, astronomy was one of the disciplines in the stanza of mathematics of the Accademia della Fama. Other disciplines within the *»stanza«* were geometry, arithmetic, music, and cosmography. The regent of the *»stanza«* of mathematics was one Andrea Gabriel and among its members in music was Zarlino¹⁶⁶. The Accademia della Fama slated for publication in astronomy eleven works, one of which appeared in 1559¹⁶⁷. Even though this work follows Ptolemy, the general Platonist orientation in mathematics of the Accademia della Fama, located in Venice, the book capital of the world, would surely have encouraged discussion of Copernicus' theories.

We know nothing about Tintoretto's scientific knowledge. However, his placing six women around the lira da braccia would have heliocentric meaning. During the Renaissance the lira da braccio represented not only Orpheus' Classical lyre, but also the lyre of Apollo, the Sun-God¹⁶⁸. Moreover, Andrea Gabrieli's madrigal, *»Quando lieta ver noi sorge l'Aurora«*, which lies next to the lira da braccio, contains in its first and second parts (the latter not represented on the sheet in the painting) both the words *»sol«* (sun) and several musical puns on *»sol«* as a G-major chord (in part one) and as a solmization syllable, *sol* (in part two)¹⁶⁹. Lastly, the regal player apparently has the little finger of her right hand on the note G of the keyboard, i. e., *sol*.

Tintoretto's placement of the lira da braccio, his choice of Gabrieli's madrigal, and his positioning of the regal player's finger may all be fortuitous¹⁷⁰. However, their juxtaposition deserves notice and especially so if the Andrea Gabriel, regent of mathematics at the Accademia della Fama in Venice, should turn out to be the composer Andrea Gabrieli¹⁷¹. We should remember that Gabrieli, appointed second organist of St. Mark's in 1566, was working for Zarlino, maestro di cappella there from 1565 until after Gabrieli's death and also that Zarlino was a member in music of the Accademia della Fama from 1557. While Tintoretto did not belong to this academy because it did not admit painters, he could hardly have remained unaware of its activities.

In conclusion, I suggest that while there is no evidence within the painting itself for a Hercules' or for a Muses' theme, there is some justification (if the painting indeed belonged to Rudolph II) for seeing in it a reflection of the theories of Copernicus. Whether or not it belonged to Rudolph, an interpretation involving Zarlino's *»senario«* seems entirely probable, given the roles that music and musicians play in it, as well as Tintoretto's participation in the musical life of sixteenth-century Venice.

165 Grendler, *»Venice, Science«* (footnote 163), p. 345.

166 Maylender (footnote 132), vol. 5, p. 442.

167 Rose (footnote 132), pp. 205 and 228.

168 See Winternitz, *Musical Instruments* (footnote 111), pp. 89f., 153ff., and 197–201.

169 Gabrieli, *Complete Madrigals* (footnote 27), vols. 3–4, p. 28, m. 11, p. 29, mm. 1–5, and p. 30, mm. 16–17; p. 30, tenor, m. 15–2 should read: two 16ths, *a*, *g*, and 8th *f*; p. 30, canto, m. 17–2 should be *d*.

170 We should remember that Tintoretto knew Jacopo Sansovino's statue of Apollo in the loggetta of the Piazza San Marco; see Pallucchini and Rossi (footnote 6), vol. I, p. 11. The account of its imagery given by his son, Francesco Sansovino, in 1581 notes that Apollo stands for the sun, punning extensively on *»sole, solo, sola«*, cites Apollo as an image of music, and concludes by stating how Venice delights in music and how its magistrates are joined in *»harmonia«*, whence Apollo was sculpted. See John Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (London and New York 1970), pp. 405f. and pl. 109, and Ellen Rosand, *»Music in the Myth of Venice«*, in: *Renaissance Quarterly* XXX (1977), pp. 512–514. Further, see Weddigen (footnote 9), p. 95 and p. 117, note 172 (regarding Cartari).

171 On this problem, however, see Morell (footnote 39), p. 111.

Dolc' amorse e leggiadrette ninfe from G.L. Primavera
Il primo libro de canzone napolitane a tre voci (Venice, G. Scotto, 1566)

CANTO D'incerto

TENORE

BASSO

Dol-c'a-mo-ro-se e leg-giadrette nin-fe Che sol vos-tro

can-tar e dol-c'ac-cen-ti Fa-t'ecco risonar so-nar fermar i

ven-ti Ve-ni-te a cantar me-co Not-te fe-li-c'è bel-la

Che mi gui-da-sti ii(Che mi gui-dasti)in bracci'alla mia stel-la.

1 One-stave vertical lines here and elsewhere in Primavera (and Tintoretto) are stanghettes; see Cardamone (footnote 24), vol. I, pp. 92 and 251.
2 Tintoretto adds another g semiminim for the dot.
3 No further text in Tintoretto.
4 Apparently lacking in painting.
5 Tintoretto writes all notes in this bar a third lower.
6 Tintoretto omits final two minims (covered by thumb).

Deuxième Partie

De l'image à la vie musicale

Iconographie musicale des gravures polonaises du XVIe au XVIIIe siècle

Irène Mamczarz

Illustrations

- Fig. 1: ›La forge de Tubalcaïn‹, gravure anonyme sur bois, in: Marcin Kromer, *Musicae elementa* (Kraków s. a. [avant 1542], H. Wietor), page de titre. — Photo: Bibliothèque de Kórnik (Cim. O. 308)
- Fig. 2: Portrait de Jubal, gravure anonyme sur bois, ibidem, fol. 1^v. — Photo: Bibliothèque de Kórnik
- Fig. 3: ›L'onction de David‹, gravure anonyme sur bois (1577). — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 4: ›David donne à Saül la lance et la gourde‹, gravure anonyme sur bois (XVIe siècle). — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 5: ›Le Roi David guidant le cortège‹, gravure anonyme sur bois, in: *Breviarum secundum ritum insignis ecclesiae cracoviensis noviter emendatum* (Venezia 1538, sumptis Lichtenstein), p. 1. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 6: ›David en prière‹, gravure anonyme sur bois (Pologne, XVIe siècle). — Photo: d'après Józef Muczkowski, *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII wieku odbitych* (Kraków 1849, J. Muczkowski), p. 69, no. 328.
- Fig. 7: ›David en prière‹, gravure anonyme sur bois, in: *Breviarum secundum ritum insignis ecclesiae cracoviensis noviter emendatum* (Venezia 1538, sumptis Lichtenstein), p. 2. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 8: ›Le Roi David‹, gravure anonyme sur bois, in: *Dla dziatki nauki czytania pisma polskiego* (Wilno 1633), p. 34. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 9: ›Dieu en majesté d'après l'Apocalypse‹, gravure anonyme sur bois, in: W. Kuczborski, *Katechizm albo nauka wiary i pobożności chrześcijańskiej* (Kraków 1568, M. Scharffenberger), p. 97. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 10: ›Le transfert de l'Arche‹, gravure anonyme sur bois (Pologne, XVIe siècle). — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 11: d'après Giulio Parigi (? – 1635), ›Festa fatta in Roma. Il carro della Fama & Principe Alessandro Carlo di Polonia‹, in: *Course du Sarrasin* (Rome 1634), gravure. — Photo: Roma, Bibliothèque du Vatican
- Fig. 12: d'après Giulio Parigi, ibidem (détails des gravures). — Photo: Roma, Bibliothèque du Vatican
- Fig. 13: ›L'orchestre‹, gravure anonyme sur bois, in: Jan Aleksander Gorczyn, *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna* (Kraków 1647, W. Piątkowski), page de titre. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 14: ›Le bal dans une auberge‹, gravure anonyme sur bois, in: Jakub Kazimierz Haur, *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomij ziemiańskiej* (Kraków 1693, héritiers de A. Schedel), p. 155. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 15: ›Le joueur de cornemuse‹, gravure anonyme sur cuivre (détail), in: Jerzy Schlichting, *Nauki jako o dobrym także o złym używaniu proszku tabakowego* (Gdańsk 1650), page de titre. — Photo: Kraków, Bibliothèque Jagellone
- Fig. 16: Samuel Kochanowski (XVIe–XVIIe siècle), ›Un berger jouant de la cornemuse‹, détail de la Nativité, gravure sur cuivre (1598). — Photo: Bibliothèque de Kórnik

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Cette étude n'est pas destinée à donner une interprétation exhaustive de la gravure polonaise du XVIe au XVIIIe siècle, mais elle sélectionne certains exemples iconographiques de qualité remarquable, peu connus en dehors de la Pologne, tirés des textes rares et précieux, en particulier des premiers traités de musique, des éditions polonaises de la Bible et du bréviaire, des chroniques, des manuels pour les étudiants et d'autres publications de l'époque. La période que nous avons choisie, le XVIe, le XVIIe et la deuxième moitié du XVIIIe siècle, est tout à fait

représentative de l'art gravé en Pologne. En effet, l'épanouissement de la Renaissance et le développement économique et culturel des villes polonaises (Cracovie, Gdańsk, Poznań) portèrent la Pologne à l'apogée de sa puissance politique et de sa grandeur culturelle. Pendant le règne des Jagellons, Sigismond Ier (1506–1548) et Sigismond II (1548–1572), la vie intellectuelle sous la poussée des humanistes (Nicolas Kopernik, André Frycz-Modrzewski, Clément Janicki) et grâce aux chefs-d'œuvre de la littérature en langue polonaise (Nicolas Rej, Jean Kochanowski) prit son essor et s'affirma. La politique de Sigismond II, grâce à la tolérance religieuse, à l'union de la Pologne et de la Lituanie, favorisa l'extension de la culture polonaise vers l'est.

Pendant la première moitié du XVI^e siècle, les éditeurs comme Jan Haller, Florian Ungler, Hieronim Wietor ou M. Scharffenberger, fondèrent à Cracovie des imprimeries qui furent célèbres par leurs éditions des chefs-d'œuvre de littérature polonaise, de la Bible et des traités d'histoire. Les textes à imprimer étaient souvent choisis par les humanistes et les gens de lettres de même que les illustrations, œuvres d'artistes de talent.

La première moitié du XVII^e siècle continua cette tradition de production de haut niveau. Sigismond III Vasa (1587–1632) transféra alors la capitale de Cracovie à Varsovie qui devint aussi un important centre éditorial. La deuxième moitié de ce siècle, bien que troublée et bouleversée par des invasions extérieures, arriva cependant à faire paraître des livres illustrés de très bonne qualité.

Sous le règne d'Auguste II de Saxe (1697–1733) et d'Auguste III (1733–1763), la Pologne, devenue l'enjeu des puissances étrangères, fut contrainte de vivre une crise intellectuelle et de ralentir son activité d'impression. Mais les publications illustrées prirent leur nouvel élan au siècle des Lumières, à l'époque de Stanislas II Poniatowski (1764–1795).

Gravures sur bois sur des thèmes musicaux

1. Les portraits de Tubalcaïn et de Jubal, «inventeurs» légendaires de la musique

Les premières gravures sur bois sur des thèmes musicaux que nous connaissons en Pologne remontent au début du XVI^e siècle et se trouvent, pour la plupart, dans les traités et manuels de la musique. Parmi celles-ci il faut mettre en valeur la page de titre de l'ouvrage *«Musicae elementa»* de Martin Kromer¹, célèbre historien et géographe polonais. Cette gravure d'avant 1542 représente la forge de Tubalcaïn et détaille avec réalisme les vêtements de forgerons, les instruments de travail et différents objets qui témoignent d'un esprit aigu d'observation (*fig. 1*). Cependant, un détail curieux attire notre attention : les forgerons battent une enclume vide. Sous leurs marteaux on voit les notes de musique qui s'envolent comme des étincelles. Quelle en est la signification?

1 *«La forge de Tubalcaïn, gravure sur bois qui illustre la page de titre de Marcin Kromer, Musicae elementa (Kraków s. a. [avant 1542], H. Wietor), fol. 1 (conservée à la Bibliothèque de Kórnik, cote: Cim. O. 308); cette gravure est reproduite dans «Katalog Biblioteki Kórnickiej», éd. Kazimierz Piekarski (Kórnik 1929, Biblioteka Kórnicka), vol. I, pl. XXV. Cf. aussi, Marcin Kromer, Musicae elementa (Kraków 1975, Polskie Wydawnictwo Muzyczne).*

MUSICÆ

ELEMENTA MARTINO

Cromero Beczensi Autore.



Fig. 1



Fig. 2

On peut la trouver seulement en consultant la page de titre sur le verso qui représente un homme âgé montrant une portée (*fig. 2*). Au dessous figure son nom Jubal, «inventeur» légendaire de la musique².

En effet, à partir du moyen âge, plusieurs traités sur les origines de la musique mentionnent les bibliques Tubalcaïn et Jubal comme les plus anciens parmi les «inventeurs» dont les noms diffèrent selon les époques et les nations: Orphée ou Amphion dans la mythologie antique, Pythagore chez les Grecs, Boèce chez les Romains. La théorie sur la priorité de Jubal fut diffusée en Pologne au XVe siècle par Sébastien de Felsztyn, auteur du traité *Opusculum musicae noviter congestum*³, et plus tard, au milieu du XVIe, par Martin Kromer⁴, évêque de Warmia. Cette théorie s'inspire de la Genèse qui cite Tubalcaïn et Jubal dans l'arbre généalogique de Caïn. En

2 «Jubal», gravure sur bois, in Marcin Kromer (note 1), fol. 1^v. Sur les représentations de Tubalcaïn et de Jubal au moyen âge cf.: Paul E. Beichner, *The Medieval Representative of Music, Jubal or Tubalcaïn?* (Notre Dame/Indiana 1954; = *Texts and Studies in the History of Medieval Education II*); Judith Cohen, «Jubal in the Middle Ages», in: Yuval III (1974), pp. 83–99; James W. McKinnon, «Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?», in: *The Musical Quarterly* 64 (1978), pp. 1–28.

3 Sebastianus Felstinsensis, *Opusculum musicae compilatum noviter* (Kraków s. a. [après 1517], Haller; idem, *Opusculum musicae noviter congestum* (Kraków 1534, H. Wietor), réédité in Marcin Kromer, Sebastian z Felsztyna, *De musica figurata liber posterior* (Kraków 1544, H. Wietor; édition moderne: Kraków 1976, Polskie Wydawnictwo Muzyczne).

4 Marcin Kromer, Sebastian z Felsztyna, *De musica figurata liber posterior* (note 3).



Fig. 3



Fig. 4

effet, Tubalcain et Jubal étaient fils de Lamek. Le premier fut le père »de tous les forgerons en cuivre et en fer«, le deuxième »l'ancêtre de tous ceux qui jouent de la lyre et du chalumeau«⁵.

Une légende, diffusée en Europe au XVe siècle, suggérait les rapports entre la forge et les origines de la musique. Notamment, quand Jubal passait par la forge de son frère il entendait les sons graves et aigus, d'où il déduisit une corrélation entre le poids du marteau et la hauteur du son. C'est de cette façon qu'il a pu formuler la première théorie »scientifique« de la musique.

Le portrait de Jubal, reproduit ci-dessus (*fig. 2*), gravé sur bois d'une façon remarquable, constitue un exemple unique dans la littérature musicale polonaise. Beaucoup plus répandues sont les gravures figurant le roi David dont la personne fut le plus souvent associée à la musique.

2. L'iconographie de David

Il n'est pas notre propos d'étudier ici toutes ces gravures de David jouant de la harpe, parues en Pologne aux XVIe et XVIIe siècles en prolongement de la miniature médiévale. Nous nous limiterons à en analyser six et essayerons de déterminer leur rapport avec la tradition théâtrale. Dans ces illustrations la harpe constitue un attribut qui permet d'identifier David dans des situations diverses:

1. pendant l'onction de David berger par le prophète Samuel (*fig. 3*), 1577⁶;
2. quand il donne à Saül la lance et la gourde d'eau en signe de sa magnanimité (*fig. 4*), XVIe siècle⁷;
3. quand, entouré de musiciens, David jouant de la harpe guide le cortège en tant que roi d'Israël (*fig. 5*), 1538⁸;
4. quand il loue le Seigneur (*figs. 6–8*)⁹.

Les trois premières gravures (*figs. 3–5*) proviennent de publications diverses du XVIe et XVIIe siècle et sont conservées à la Bibliothèque Jagellone de Cracovie. Seules les images de David en prière (*figs. 6–8*) ont un rapport direct avec le contenu du Psautier, les autres (*figs. 3–5*) présentent différentes scènes de sa vie.

5 Genèse, IV, 21–22.

6 »L'onction de David«, gravure sur bois (1577), conservée dans un recueil factice à la Bibliothèque Jagellone, Kraków, reproduite in Józef Muczkowski, *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII wieku odbitych, a teraz w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych* (Kraków 1849, J. Muczkowski), p. 8, no. 32, et plus récemment in Jerzy Banach, *Tematy muzyczne w plastyce polskiej* (Kraków 1962, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne), p. 30. Cf. Premier Livre de Samuel, XVI, 13.

7 »David donne à Saül la lance et la gourde«, gravure sur bois (XVIe siècle), conservée dans le recueil factice cité ci-dessus à la Bibliothèque Jagellone, Kraków, reproduite in Józef Muczkowski (note 6), p. 9, no. 36, et in Jerzy Banach (note 6), p. 30. Cf. Premier Livre de Samuel, XXVI, 12–22.

8 »Le roi David guidant le cortège«, gravure sur bois (1538), in *Breviarium secundum ritum insignis ecclesiae cracoviensis noviter emendatum* (Venezia 1538, sumptis Lichtenstein), p. 1, conservé à la Bibliothèque Jagellone, Kraków. Cf. Deuxième Livre de Samuel, VI, 5.

9 »Le roi David en prière«, trois gravures sur bois; la première (*fig. 6*), datant du XVIe siècle se trouve dans le recueil factice cité ci-dessus, conservé à la Bibliothèque Jagellone, Kraków; elle a été reproduite in Józef Muczkowski (note 6), p. 69, no. 328, et plus récemment in Jerzy Banach (note 6), p. 29; la deuxième (*fig. 7*), de 1538, se trouve in: *Breviarium secundum ritum insignis ecclesiae cracoviensis noviter emendatum* (note 8), p. 2, et a été reproduite in Jerzy Banach (note 6), p. 29; la troisième, de 1633 (*fig. 8*), in: *Dla dzieł nauki czytania pisma polskiego* (Wilno 1633), p. 34, et a été reproduite in Jerzy Banach (note 6), p. 31.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Il nous paraît important, à ce sujet, de faire un rapprochement entre ces gravures et un recueil de la même époque des *Tragédies saintes* (édité 1559 ou 1563), importante publication qui contient plusieurs pièces théâtrales sur la vie de David: ›David combattant‹, ›David fugitif‹, ›David triomphant‹. Son édition française constitue une adaptation des textes dramatiques répandus en latin en Italie et dans d'autres pays européens.

Les trois gravures sur bois, et notamment les *figs. 3, 4 et 5*, semblent correspondre à ces pièces qui devaient être représentées en latin dans les églises comme intermèdes entre deux chants de psaumes. Une série de rapprochements chronologiques permet de donner des arguments en faveur de cette hypothèse.

En 1531, le roi Sigismond Ier le Vieux commanda à Bartholomée Berecci de faire ériger au centre de la célèbre chapelle de Wawel une imposante statue de David jouant de la harpe. Selon la tradition de la Renaissance italienne, solidement implantée à la cour de ce roi, on avait coutume d'associer une telle manifestation à des fêtes comprenant des représentations théâtrales. On peut donc légitimement imaginer une représentation dans la Cathédrale de Wawel de pièces en latin sur la vie de David dont la gravure de 1538 est une illustration (*fig. 5*). Le chant des Psaumes pouvait être intercalé entre une pièce et l'autre.

Le roi David triomphant serait-il aussi une personnification de Sigismond Ier? Les conventions, en vigueur en Italie et dans d'autres pays européens pendant de semblables fêtes, permettent de le supposer. D'autre part, les musiciens que présente la gravure (*fig. 5*) forment un ensemble dont la composition correspond à la pratique musicale du XVI^e siècle: deux instruments à vent, un luth et un psaltérion. Il s'agirait, peut-être, d'un ensemble qui aurait joué réellement à la cour de Sigismond Ier.

En plus de tous ces arguments à l'appui du rapprochement des gravures polonaises sur David avec les *Tragédies saintes*, un détail important doit être mis en relief. Parmi ces gravures on ne trouve pas celle qui illustre la scène de David chassant le mauvais esprit qui s'empara de Saül. Et pourtant, cet épisode, l'un des plus expressifs, est le premier qui montre David jouant de la cithare¹⁰.

La raison de cette omission peut être aussi de nature ›théâtrale‹, car on ne connaît pas de pièces distinctes sur David et Saül ne faisant pas partie des *Tragédies saintes*. Ce sont elles qui ont exploité cet épisode de l'Ancien Testament dans un contexte profane, lié au thème de la magie et moins approprié pour une représentation à l'église.

En attendant de trouver des documents d'archives pour confirmer nos hypothèses, il faut mettre en valeur le caractère ›théâtral‹ des gravures que nous présentons et l'affinité de leur thème avec le contenu des *Tragédies saintes*, d'une part, et, de l'autre, avec celui des pièces sur David, représentées en Pologne, conservées dans les bibliothèques de Wrocław et de Pułtusk. Notamment, les collections de manuscrits d'Ossolineum à Wrocław et la Bibliothèque de Pułtusk contiennent trois dialogues sur la vie de David en latin et en polonais, dont les thèmes (et surtout celui de l'arche) correspondent à ceux des gravures étudiées ci-dessus (*figs. 3–5*) et des *Tragédies saintes*. Ces dialogues sont intitulés: ›Dawid w namiocie u Abimelecha‹ (David sous la tente d'Abimelek), ›Dialog polski o Dawidzie‹ (Dialogue polonais sur David) et ›Dialog polski o przeniesieniu arki‹ (Dialogue polonais sur le transfert de l'arche). Le premier fut joué en latin à

10 ›Ainsi chaque fois que l'esprit de Dieu assaillait Saül, David prenait cithare et il jouait; alors Saül se calmait, il allait mieux et le mauvais esprit s'écarterait de lui‹ (Premier Livre de Samuel, XVI, 23).

l'occasion de la Fête Dieu dans le drame ›Actiuncula pro festo Corporis Christi‹ contenant quatre scènes, le troisième fut mis en scène avec intermèdes de chant dans le théâtre des Jésuites en 1609¹¹. Ces pièces peuvent être considérées comme adaptations des dialogues humanistes antérieurs, représentés à Cracovie.

De l'étude simultanée des thèmes des gravures sur David (*figs. 3–5*) et de l'action des pièces théâtrales mentionnées ci-dessus, se dégage une certaine affinité qui nous paraît significative:

1. La gravure illustrant l'onction de David (*fig. 3*) correspond au contenu du ›Dialogue polonais sur David‹¹²;
2. celle qui figure David et Saül peut être rapprochée de la pièce ›David sous la tente d'Abimelek‹¹³;
3. la gravure qui représente le cortège de David portant l'arche semble correspondre au ›Dialogue polonais sur le transfert de l'arche‹ et, de plus, à la pièce ›David triomphant‹ qui fait partie des Tragédies saintes. En particulier, cette gravure (*fig. 5*) présente, des deux côtés, deux éléments du décor très caractéristiques de la scénographie de l'époque: à gauche un château, à droite une colline avec des arbres. Entre ces éléments qui peuvent être identifiés avec deux dispositifs en relief, se trouve un espace assez large, destiné au passage du cortège. D'autre part, les costumes et les instruments des musiciens, les habits et les armes des chevaliers composant le cortège de David, typiques du XVI^e siècle, peuvent être ceux d'un défilé de chevaliers lors de fêtes royales;
4. la première des trois gravures sur bois représentant le roi David en prière (*fig. 6*)¹⁴ peut aussi être rapprochée des dialogues sur sa vie, mais il est difficile de l'identifier avec certitude. Compte tenu du succès extraordinaire de la splendide traduction en vers du Psautier par Jean Kochanowski¹⁵, le plus grand poète polonais de la Renaissance, il faudrait plutôt chercher à rattacher cette gravure à l'une des éditions polonaises de ce chef-d'œuvre.

Par ailleurs, plusieurs gravures polonaises sur bois de la même époque représentent David psalmiste jouant de la harpe et exaltant par sa prière et par sa musique cette harmonie universelle de la création dont les Psaumes font l'éloge.

11 Les fragments d'une pièce sur David (›Dawid w namiocie u Abimelecha‹) se trouvent dans le manuscrit Krasieński (1648–1656), conservé à la Bibliothèque Ossolineum de Wrocław, n. 7075/II (copie du manuscrit de la Bibliothèque Krasieński, détruit en 1944). Les fragments de deux drames sur David en polonais, retrouvés par August Zaleski dans un manuscrit du Collège des Jésuites (1571–1623) ont été publiés en 1844: ›Dialog polski o Dawidzie‹ et ›Dialog polski o przeniesieniu arki‹ (en deux actes, avec intermèdes de chant). Cf. August Zaleski, Wiadomość o rękopiśmie z XVI wieku znalezionym w kościele niegdyś jezuickim, a teraz benedyktyńskim w Pułtusku, in: Kazimierz Wójcicki, Biblioteka starożytna pisarzy polskich (Warszawa 1844, vol. 6; Warszawa 1854), pp. 310–313. Le dialogue sur le transfert de l'arche fut représenté en 1609. Roman Pleniewicz publia ce dialogue d'après un autre manuscrit (appartenant à Aleksander Poliński); cf. Roman Pleniewicz, ›Dwa dialogi pułtuskie‹, in: Pamiętnik literacki, no. 6 (1907).

12 Une corrélation chronologique est également très significative: la gravure étudiée date de 1577 et le manuscrit du Dialogue polonais sur David est daté 1571–1623.

13 Cf. le détail de la tente d'Abimelek que présente cette gravure (*fig. 4*).

14 Cf. la note 9.

15 Jan Kochanowski, Psalterz Dawidów (Kraków 1579, Drukarnia Łazarzowa). Toutes les éditions de ce Psautier sont mentionnées in Bibliografia literatury polskiej »Nowy Korbut« (Warszawa 1964, Państwowy Instytut Wydawniczy), vol. I, pp. 336–338.

3. L'iconographie de la musique céleste

L'idée de la musique de l'univers fut largement répandue en Pologne aux XVe et XVIe siècles et l'«Opusculum musicae» de Sébastien de Felsztyn¹⁶ en donne une explication érudite. Il distingue, d'après Boèce, trois genres de musique:

1. «musica mundana»
2. «musica instrumentalis»
3. «musica humana»

et il ajoute une quatrième: musica coelestis.

Parfois, mais très rarement, la musique céleste, représentée par les anges musiciens, est associée aux figurations de David psalmiste. Alors, la musique de la harpe symbolisant l'harmonie de la création accompagne non seulement David en extase, mais aussi les scènes de gloire divine. Ainsi, une gravure sur bois datant de 1568 représente Dieu entouré d'anges jouant de la harpe¹⁷. Sur une autre quatre vieillards louent le Seigneur au son de ce même instrument (fig. 9). Cette vision de la gloire divine transpose fidèlement le chapitre IV de l'«Apocalypse». Elle y associe la représentation suggestive de l'Enfer dont la «Divine Comédie» de Dante serait la source. En cela elle diffère sensiblement de tant d'autres gravures illustrant l'«Apocalypse».



Fig. 9

16 Sebastianus Felstinensis, Opusculum musicae noviter congestum (note 3).

17 «Dieu en majesté d'après l'Apocalypse», gravure sur bois qui se trouve in W. Kuczborski, Katechizm albo nauka wiary i pobożności chrześcijańskiej (Kraków 1568, M. Scharffenberger), p. 97, conservée à la Bibliothèque Jagellone, Kraków.

Les fameuses »gloires célestes«, si fréquentes dans le théâtre musical du XVII^e siècle, s'inspireront de cette vision de l'Apocalypse, rendue familière grâce à la gravure, surtout celle d'Albrecht Dürer¹⁸, et à la peinture de la Renaissance. Le Créateur et les Saints seront représentés dans le théâtre religieux du XVII^e siècle, mais dans l'opéra profane Jupiter et les dieux de l'Olympe seront disposés sur les nuées selon la même convention.

4. La prise de Jéricho et les gravures s'inspirant de l'Apocalypse.

Au XVI^e siècle, plusieurs gravures polonaises illustrant la puissance de la musique s'inspirent d'autres épisodes de l'Ancien Testament. Celles qui représentent le siège et la prise de Jéricho illustrent le chapitre VI du Livre de Josué de façon très expressive et »dramatique«¹⁹.

Conformément aux commandements de Dieu, avant le siège, les assaillants défilaient autour de la ville en portant l'arche au son des trompettes. Quand, le septième jour, le cri du peuple s'est joint à la musique des trompettes sacerdotales, les murailles de la forteresse tombèrent en ruines. La gravure qui illustre cette scène (*fig. 10*) paraît »théâtrale« par excellence. Non seulement la façon de montrer le cortège des prêtres et le peuple, mais aussi le mode de représenter la ville qui s'effondre, correspondent à la pratique des effets scéniques préférés. Ce »truc« de représenter »à vue« une cité en ruines est décrit en détail dans le célèbre traité de Sabbatini²⁰, connu en Pologne et utilisé au théâtre polonais des Jésuites.

Les buccins, employés dans de semblables scènes, avaient une puissance de son particulièrement intense. Par ailleurs, ils étaient aussi utilisés dans les scènes annonçant le jugement universel, comme celles des Anges dans la gravure polonaise²¹. Il est très significatif que la convention figurative de représenter les Anges avec buccins correspond à celle qui, au théâtre, sera adoptée pour les Renommées²². Celles-ci apparaissent souvent dans le théâtre au début du XVII^e siècle sur les chars, sur les nuées ou, plus tard, sans aucun support visible et ont la même position »en vol« que les Anges. Les trompettes qu'elles tenaient pouvaient être factices, mais le plus souvent véritables, produisant des effets sonores adaptés à la situation dramatique.

Quelle est la valeur documentaire des gravures que nous venons d'étudier?

Dans le théâtre religieux les gravures de David jouant de la harpe correspondent aux scènes qui exigeaient réellement des intermèdes: ou bien l'acteur dans le rôle de David chantait un air au son de la harpe, ou il récitait les Psaumes seulement avec accompagnement d'un instrument (harpe, luth). De façon analogue l'utilisation des instruments à vent servant à produire des effets dramatiques (faire tomber la ville en ruines, effets de guerre, invitation au combat lors d'un

18 Albrecht Dürer, »L'Apocalypse« (1496–1498), suite de 15 gravures sur bois et une page de titre, Collection Adrien Wittert, Université de Liège, M. 163–178. Cf. en particulier M. 166-B 63 »Jean devant Dieu et les vieillards« et M. 170-B 68 »Les Sept Anges avec les trompettes«.

19 La première gravure (*fig. 10*) fait partie du recueil factice cité ci-dessus et elle a été reproduite in Józef Muczkowski (note 6), puis in Jerzy Banach (note 6), p. 32; la deuxième se trouve in *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu* (Kraków 1561, Scharffenberger), conservée à la Bibliothèque Nationale, Warszawa, cote: XVI. F. 224.

20 Nicola Sabbatini, *Pratica di fabbricare le scene e le macchine teatrali* (Ravenna 1638, Giovanelli); sur le théâtre des Jésuites en Pologne cf. Jan Poptatek, *Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce*, éd. Julian Lewański (Wrocław 1957, Ossolineum); cf. aussi *Bibliografia literatury polskiej »Nowy Korbut«* (note 15), vol. I, pp. 216–221.

21 Deux gravures sur bois qui illustrent les anges avec les buccins, datant de 1561 et 1568, sont reproduites in Jerzy Banach (note 6), ill. 14–15. Cependant, les anges peuvent jouer du luth, comme le présente la *Sainte Famille de Jacopo dei Barbari* (1440–1515), conservée à Liège.

22 Cf. Irène Mamczarz, *Le Théâtre Farnèse de Parme et le drame musical italien (1618–1732)* (Firenze 1988, Olschki).



Fig. 10

tournoi) correspondaient à la pratique scénique de l'époque et l'on peut penser que les gravures qui illustraient les tournois, les naumachies et les courses équestres sont des témoignages authentiques. Mais, plus aléatoire semble l'emploi des instruments dans les gloires divines et dans les prologues, où figurent les Anges et les Renommées. En tant que tels la harpe et le luth peuvent être figurés aussi comme objets factices, surtout dans des spectacles où apparaît un nombre important de ces instruments. Dans ce cas la gravure seule ne permet pas de préciser s'il s'agit d'un instrument véritable ou faux.

Pour chaque spectacle il faut déterminer, là où cela est possible, le nombre d'interprètes musiciens, d'acteurs et de figurants. Dans le cas des «gloires célestes», mises en scène à la fin des opéras au XVII^e siècle, la pratique la plus courante consistait à placer quelques véritables instrumentistes parmi les figurants tenant des instruments factices. D'ailleurs, la gravure sur bois qui illustre la gloire divine de l'«Apocalypse» (1568) semble déjà annoncer cette pratique. Parmi les vingt-quatre vieillards qui entourent le Seigneur seuls quatre jouent de la harpe; les autres, assis en prolongement des deux côtés, ne sont que des figurants.

Quant aux Anges et Renommées tenant des trompettes, trois solutions pouvaient être adoptées:

1. Ces personnages apparaissaient dans l'air n'étant que des marionnettes tenant des trompettes factices; dans ce cas le son de l'instrument ou bien venait du fond de la scène ou de la fosse d'orchestre;
2. les Anges et les Renommées, surtout ceux qui interprétaient des prologues, se recrutaient parmi les chanteurs ou les instrumentistes; alors ils devaient aussi jouer de la trompette sur scène ou dans les nuées;

3. le rôle de ces personnages était confié à des acteurs ou à des figurants; ils ne jouaient pas du tout ou bien interprétaient un air simple de fanfare, car il était facile de le faire exécuter par un amateur.

Une élégante gravure de Giulio Parigi (*fig. 11*) que nous reproduisons ci-dessous illustre le char du prince polonais Alexandre Charles, guidé par la Renommée ailée tenant une trompette. Ce char apparut à la tête du cortège de chevaliers pendant la célèbre ›Course du Sarrasin‹, représentée en 1634 sur la Place Navone à Rome en l'honneur de ce prince.

Naturellement, les observations que nous venons de formuler témoignent d'une grande influence des arts figuratifs sur le théâtre²³ et — d'une manière plus générale — elles prouvent des interférences réciproques.

5. La musique des tournois, la vie nobilaire et l'iconographie des fêtes en l'honneur du prince polonais Alexandre Charles (1634)

La trompette, en tant qu'instrument de fanfare, utilisée dans les armées anciennement montées, accompagne les tournois et différents spectacles équestres, en même temps que d'autres instruments militaires. En Pologne, au XVIIe siècle, on connaît quelques exemples gravés remarquables de ces instruments:

1. Un bois, dans la Chronique de Martin Bielski²⁴ montre un tambourineur et un trompettiste jouant au moment de l'assaut des chevaliers polonais.
2. Une gravure sur cuivre montre la façon d'attacher les tambourins des deux côtés du cheval²⁵.

En plus des tournois, plusieurs moments de la vie nobilaire sont accompagnés de la musique, ce que les gravures illustrent avec art. En voici quelques exemples:

1. La scène de chasse montrant le départ du seigneur à la tête d'un groupe de chasseurs (gravure sur bois, 1568)²⁶.
2. Le noble qui s'apprête à quitter le château au son des trompettes retentissant en haut de la tour (gravure sur bois, 1568)²⁷.
3. Le seigneur jouant d'un instrument à cordes, genre de cithare, pendant son voyage solitaire (fin du XVIe siècle)²⁸.

23 Dont nous avons récemment largement parlé: Irène Mamczarz, ›Origini del melodramma e arti figurative: i carri allegorici e mitologici‹, in: Letteratura italiana e arti figurative. Actes du XIIe Congrès de l'Associazione Italiana per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Toronto, Hamilton, Montréal, 6–10 mai 1985 (Firenze 1988, Olschki).

24 Marcin Bielski, Kronika, to jest historia świata (Kraków 1564, M. Siebeneycher), conservée à la Bibliothèque Jagellone, Kraków.

25 ›Les tambourineurs‹, gravure sur cuivre (XVIIe siècle), Musée National, Kraków, Collection Czartoryski, reproduite in Jerzy Banach (note 6), ill. 52.

26 Mikołaj Rej, Zwierciadło albo kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć (Kraków 1567/68, M. Wirzbięta), conservé à la Bibliothèque Czartoryski, Kraków.

27 Mikołaj Rej, Zwierciadło albo kształt (note 26).

28 Cf. la gravure sur cuivre ›Le paysage imaginaire de Théodor Łubieniecki‹ (fin du XVIIe siècle), conservée à la Bibliothèque de Kórnik, reproduite in Jerzy Banach (note 6), ill. 57.



Fig. 11



Fig. 12a

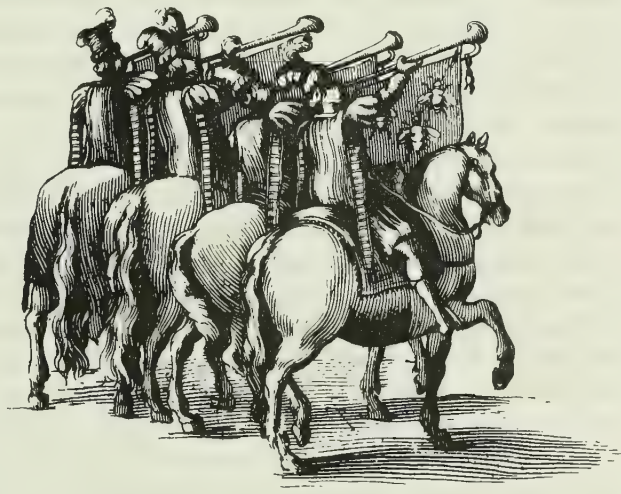


Fig. 12b

L'utilisation de ces instruments pendant les entrées princières, les courses et les parades est répandue – comme c'est connu – en Pologne et dans l'Europe tout entière. Les gravures italiennes qui illustrent les fêtes, organisées en Italie au XVII^e siècle à l'occasion des visites des personnalités polonaises en donnent la représentation artistiquement très valable. Parmi celles-ci, une suite de gravures de Giulio Parigi illustrant la «Course du Sarrasin», mise en scène à Rome en 1634, est d'une rare efficacité. Nous en reproduisons ici uniquement quelques détails représentant une série de trompettistes à cheval qui guidaient les différents quadrilles.

Les costumes des chevaliers que présentent ces gravures (*fig. 12*) ont une allure orientale qui a fortement influencé les parades et plusieurs spectacles en Europe. Cette tendance s'est pratiquement accentuée après la victoire de Jean Sobieski à Vienne (1683). Après cette date de nombreuses gravures figurent les orchestres avec leurs musiciens costumés à la façon caractéristique des janissaires turcs. Ils comprenaient trois instruments: une petite flûte à bec très aigüe, un grand tambourin et des cymbales²⁹. Au XVII^e siècle ces orchestres jouirent d'un grand succès en Pologne et dans le reste de l'Europe.

6. Les gravures illustrant le luth, symbole de la poésie lyrique et bucolique. Son utilisation au théâtre dans les scènes d'amour

Les gravures de la Renaissance confirment le fait, attesté par ailleurs dans d'autres sources, que, parmi les instruments pratiqués par l'aristocratie et la riche bourgeoisie, le luth occupait la première place, suivi par la viole. En Pologne, une gravure illustrant l'ouvrage «Le Miroir» de Nicolas Rej³⁰ présente un joueur de luth, incarnation de l'occupation typique du noble polonais, image aussi répandue que celles des exercices militaires et de l'éducation littéraire. Une autre gravure de la Chronique de Bielski représente une scène d'amour dans un «jardin délicieux». Le luth gravé au premier plan de la page de titre de cet ouvrage, à côté de Martin Bielski³¹, constitue un attribut de l'écrivain au même titre que d'autres objets: livres placés dans les rayons de sa bibliothèque, sablier symbolisant la fuite du temps, encrier, feuille toute écrite, vase de fleurs à la fenêtre. Le luth témoigne de sa prédilection pour la musique, les fleurs de ses goûts artistiques. Une façon de représenter le luth en tant que symbole de la poésie, très répandue au XVII^e siècle, s'inspire de l'image d'Apollon, fréquente dans l'art italien de la Renaissance. Une gravure sur bois de 1618 figure un poète polonais (peut-être Jean Kochanowski) couronné de laurier et jouant du luth³². La gravure de 1645 représente un noble moins érudit jouant du même instrument, sans doute un joueur, vu les objets qui se trouvent sur la table: cartes de jeu, verre à boire, échecs³³.

Dans la gravure musicale du XVII^e siècle on trouve les thèmes typiques de la culture occidentale à côté d'autres spécifiquement polonais. Ainsi la page de titre des *Lyriques* de Vespasien Kochowski³⁴ (1674) présente un tableau typiquement polonais: un chevalier,

29 Cf. les deux gravures sur cuivre d'Henri Bonnard, «Silista, ou joueur d'instrument . . . dans la garde des janissaires du roi de Pologne» (XVIII^e siècle), conservée au Musée National, Kraków, Collection Czartoryski, n. MNK – XV – R. 9381; cf. aussi Joseph Friedrich Léopold, «Pfeiffer», gravure sur cuivre (XVIII^e siècle), conservée au Musée National, Kraków, Collection Czartoryski.

30 Mikołaj Rej, *Zwierciadło albo kształt* (note 26).

31 Marcin Bielski, *Kronika* (note 24), p. 406.

32 In Stanisław Szupski, *Zabawy orackie gospodarza dobrego* (Kraków 1618, M. Jędrzejowczyk), p. 4, ouvrage conservé à la Bibliothèque Jagellone, Kraków.

33 Cf. la gravure sur bois qui illustre la page de titre de Seweryn Bączalski, *Fortuna albo szczęście* (Kraków s. a. [d'après Estreicher 1644–1646], Ł. Kupisz), p. 1, ouvrage conservé à la Bibliothèque Jagellone, Kraków.

34 Wespazjan Kochowski, *Liryka polskie w niepróżnym próżnowaniu pisane* (Kraków 1674, W. Gorecki), p. 1.

certainement le poète lui-même, ayant déposé son armure, son bouclier et ses armes, joue du luth pour exalter les agréments de la vie à la campagne qu'illustre la toile de fond de la même gravure: un paysan avec des bœufs de labour, une scène de chasse, un berger jouant de la cornemuse. A l'horizon un village; en haut, à gauche, le bouclier de Sobieski contenant l'aigle polonais et ses armoiries. Cette gravure illustre donc l'idéal de la vie à la campagne, vécu par la noblesse polonaise et exalté par les grands poètes Nicolas Rej, Jean Kochanowski et Vespasien Kochowski. La poésie d'Horace, largement répandue en Pologne aux XVI^e et XVII^e siècles³⁵, est une des sources importantes de cette tradition. En témoignent d'ailleurs les premières pages des *Lyriques* de Kochowski qui contiennent une traduction de «*Beatus ille*» d'Horace, interprété dans le contexte polonais.

Sur la même page de titre de ce livre, en haut, Apollon et le Mont Hélicon avec Pégase symbolisent, respectivement, la musique, les arts et la poésie selon la convention italienne de l'union des arts, répandue à la Renaissance en Pologne, comme dans toute l'Europe. Rappelons que les mêmes thèmes se retrouvent au théâtre où Apollon est associé à Pégase, aux Muses ou à Marsyas. Plusieurs opéras des XVII^e et XVIII^e siècles les exploitent.

Les poésies de Kochowski devaient servir de textes aux madrigaux et aux chansons, interprétés pendant les fêtes de cour en Pologne. En effet, grâce à leur prosodie, elles se prêtent à être chantées au son du luth.

7. Iconographie musicale encyclopédique en Pologne

Certaines gravures vers le milieu du XVII^e siècle constituent de véritables planches à caractère encyclopédique, destinées à présenter tous les instruments de l'époque. Notamment, le célèbre «*Syntagma musicum*» de Michael Praetorius³⁶ a servi de modèle aux gravures de l'«*Orbis sensualium pictus*» de Jean Amos Komenský, paru à Wrocław en 1655³⁷. Le manuel de ce grand pédagogue tchèque qui a vécu plusieurs années en Pologne est un véritable compendium de la science de l'époque, destiné aux étudiants. Il illustre les principaux instruments de musique répartis en trois groupes (à vent, à cordes et à percussion) avec leurs noms en quatre langues: polonais, latin, français et allemand.

La deuxième moitié du XVII^e siècle est une période de la décadence culturelle, provoquée — comme c'est connu — par cette exaspération de l'esprit «sarmate»³⁸ qui a coupé la Pologne des courants les plus novateurs de la pensée occidentale. Pendant cette période les gravures sur des thèmes musicaux sont très rares. Elles réapparaissent de nouveau au XVIII^e siècle, pendant le règne de Stanislas Auguste Poniatowski. Les instruments qui y figurent le plus souvent sont le luth et la cornemuse. Mais ces gravures ne peuvent pas être considérées comme preuve de l'emploi exclusif de ces instruments. Elles obéissent plutôt à une certaine convention iconographique qui les privilégie à cause de leur élégance et de l'intérêt figuratif de leur forme. De plus, le luth et la cornemuse acquièrent un rôle d'emblèmes pour symboliser la poésie bucolique de cour (le luth) et populaire (cornemuse). Cette même convention, d'ailleurs, était répandue en Italie à partir de la Renaissance et surtout dans la première moitié du XVIII^e siècle, grâce au rayonnement de l'Académie des Arcadiens.

35 Cf. *Dzieje literatury pięknej w Polsce* (Kraków 1935, Polska Akademia Umiejętności); cf. aussi Julian Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej* (Warszawa 1953, Polskie Wydawnictwo Naukowe), vol. I.

36 Michael Praetorius, *Syntagma musicum ex veterum et recentiorum* (Wittenberg 1614–1620, J. Richter), vols. I–III, conservé à la Bibliothèque de l'Université de Wrocław, cote: 351588.

37 Jan Amos Komenský, *Orbis sensualium pictus* (Wrocław et Brzeg 1667, K. Müller).

38 Cf. Julian Krzyżanowski, *Historia literatury polskiej* (note 35).



Fig. 13

8. La musique dans des auberges

Lors des fêtes villageoises, la musique animait les cérémonies religieuses (noces, baptêmes) comme en témoigne superbement le très riche recueil de chants et danses populaires, édité par Oskar Kolberg³⁹. Malheureusement, l'iconographie correspondante est peu fournie. Les représentations les plus typiques montrent des petits orchestres dans des auberges comme celui qui est gravé dans la tablature de Jean Alexandre Gorczyn (1647)⁴⁰ (fig. 13). En 1693 Jacob Casimir Haur présente l'intérieur d'une auberge⁴¹ (fig. 14) avec un trio instrumental qui accompagne un couple de danseurs; un premier musicien joue des serby (sorte de violon), le deuxième de la cornemuse, le troisième souffle dans une flûte tout en battant de la main droite un tambourin. Cette représentation de la cornemuse au milieu d'un ensemble instrumental est originale, car ailleurs cet instrument se produit le plus souvent en solo. Les illustrations présentant les musiciens des auberges, assez tôt attestées en Pologne, auront plus tard un succès énorme dans plusieurs pays européens.

39 Oskar Kolberg, *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* (Warszawa 1865–1880, Jaworski), 33 vols. (réédités Warszawa 1961, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne).

40 «L'orchestre», gravure anonyme sur bois qui décore la page de titre de Jan Aleksander Gorczyn, *Tabulatura muzyki abo zaprawa muzyczna* (Kraków 1647, W. Piątkowski), fol. 1, conservée à la Bibliothèque Jagellonne, Kraków.

41 «Le bal dans une auberge», gravure anonyme sur bois in Jakub Kazimierz Haur, *Skład abo skarbiec znakomitych sekretów oekonomiej ziemiańskiej* (Kraków 1693, héritiers de A. Schedel), p. 155, conservé à la Bibliothèque Jagellonne, Kraków.



Fig. 14



Fig. 15

9. Les instruments des bergers

La cornemuse, typique instrument des bergers, apparaît dans plusieurs gravures polonaises. La plus ancienne, gravée sur bois représentant un joueur de cornemuse date du XVI^e siècle; elle a été reproduite par Georges Banach dans son livre *Tematy muzyczne w plastyce polskiej*⁴². Quelques éditions polonaises rares et précieuses des XVII^e et XVIII^e siècles contiennent d'autres illustrations sur le même sujet.

Naturellement, il faut rappeler que la cornemuse apparaît traditionnellement dans les scènes de la Nativité. L'iconographie figure cet instrument de différentes façons. Sur les bois gravés un seul trait suffit pour en marquer les contours. Les tuyaux de la cornemuse, disposés dans diverses positions, constituent un élément qui permet de varier la composition graphique. Ainsi, nous pouvons comparer ces tuyaux démesurés, mais en biais, d'une gravure anonyme sur cuivre⁴³ (fig. 15) avec ceux d'une gravure, faite par Samuel Kochanowski en 1598, dont la composition est très variée et »moderne« (fig. 16)⁴⁴.

10. L'iconographie des genres apparentés à l'opéra

La gravure polonaise des XVII^e et XVIII^e siècles montre souvent des instruments musicaux utilisés au théâtre. Leur choix est lié au caractère et à l'expression lyrique (harpe, luth, viole), dramatique ou pathétique (trompette, tambourin), bucolique ou comique (cornemuse) de la

42 (Warszawa 1962, Polskie Wydawnictwo Muzyczne), ill. 34.

43 Détail de la page de titre in Jerzy Schlichting, *Nauki jako o dobrym także o złym używaniu proszku tabakowego* (Gdańsk 1650), p. 1.

44 »Un berger jouant de la cornemuse«, détail de la gravure sur cuivre de Samuel Kochanowski, *Boże Narodzenie* (1598), conservée à la Bibliothèque de Kórnik.



Fig. 16

pièce. Ainsi, plusieurs gravures de cette époque constituent un témoignage capital sur la présence de la musique dans les genres apparentés à l'opéra (madrigaux, intermèdes, comédie madrigalesque, vaudeville etc.). Les gravures qui présentent les musiciens avec leurs instruments peuvent accompagner le texte du livret ou bien être publiées séparément⁴⁵. Dans les deux cas le problème essentiel est de déterminer si le graveur illustre l'action de la pièce selon son imagination ou bien se propose de donner une image réelle de la représentation à laquelle il a pu assister.

* * *

Dès les premières gravures illustrant Jubal et Tubalcaïn, «inventeurs» légendaires de la musique, à travers l'iconographie biblique et celle qui représente la vie nobiliaire, jusqu'à la visualisation des bergers avec leurs cornemuses, ces expressions artistiques, qu'il s'agisse de gravures sur bois ou sur cuivre, ont été considérées comme œuvres d'art autonomes. De plus, quelques unes d'entre elles ont été examinées comme témoignage des rapports entre gravure et théâtre. Ce rapprochement n'est en rien la revendication prétentieuse d'un historien du théâtre⁴⁶; il exprimerait plutôt une dette de reconnaissance envers les historiens de l'art qui, les premiers ont introduit ces visualisations musicales dans la réflexion culturelle.

* * *

⁴⁵ Il serait souhaitable de recenser ces gravures d'une façon systématique.

⁴⁶ Et il constitue surtout l'humble justification de l'historien du théâtre qui, ayant renoncé à toute analyse strictement technique, présente ce modeste résultat à caractère expérimental.

La gravure polonaise est le véhicule d'une expérience musicale, plus ou moins déformée par les conventions iconographiques, mais réelle. Elle est aussi le reflet de la société d'autrefois, de sa mentalité et de sa culture, de ses fêtes et réjouissances. Ainsi, la gravure sur bois, particulièrement riche en Pologne au XVI^e siècle, constitue un mode d'expression précieux pour les recherches musicales, théâtrales et sociologiques. Les exemples reproduits et étudiés ci-dessus nous ont permis d'apprécier sa valeur artistique, son caractère expressif, »dramatique« et son adhésion à la thématique européenne. Mais l'iconographie polonaise de la Renaissance a transmis aux époques ultérieures certaines traditions d'un monde d'images médiéval, biblique ou purement poétique. Elles sont restées vivantes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle et attirèrent le concours des musiciens et des auteurs de théâtre.

Toute cette problématique complexe dont nous venons d'esquisser uniquement les grandes lignes mérite d'être étudiée en détail dans une approche pluridisciplinaire. Dans ce contexte l'étude de la gravure en tant que source pour l'utilisation de la musique au théâtre pourra élargir l'horizon de la recherche contemporaine.*

* Je tiens à remercier Regina Chłopicka, professeur à l'Académie de musique de Cracovie, qui a bien voulu vérifier à la Bibliothèque Jagellone quelques références concernant les gravures, étudiées ci-dessus.

L'iconographie des lieux de la danse et de son accompagnement musical avant 1600

Walter Salmen

Illustrations

- Fig. 1: Anonyme (XVI^e siècle), »Der Reigentanz«, tapisserie. Wien, Kunsthistorisches Museum, Tapserie XC/2. – Photo: Institut für Musikwissenschaft, Universität Innsbruck
- Fig. 2: »Weisser Turm« et »Judentanzhaus« (XV^e siècle). Rothenburg ob der Tauber. – Photo: Bildarchiv Foto Marburg, N 205165
- Fig. 3: Nikolaus Solis (1514–1562), »Altes Rathaus und Tanzsaal in München« (1480), gravure sur cuivre. München, Staatliche Graphische Sammlung. – Photo: Bärenreiter Bild-Archiv
- Fig. 4: Anonyme français (début XVI^e siècle), miniature (détail). Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 276, fol. 41^v. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 5: Anonyme français (XV^e siècle), miniature dans Valère-Maxime, »Histoires« (détail). Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 288, fol. 181^v. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 6: Anonyme (1742), illustration de la Chronique de Wurzburg, d'après une édition de 1546, dessin. Pommersfelden, Schloßbibliothek, Cod. 336. – Photo: Bildarchiv Foto Marburg, No LA 2536/61
- Fig. 7: Anonyme allemand (XV^e siècle), illustration de »Guillaume d'Orléans« de Rudolf von Ems (1419). Stuttgart, Landesbibliothek, Ms. Cod. HB XIII 2, fol. 122^v. – Photo: Bildarchiv Foto Marburg, No LA 2383/13
- Fig. 8: Anonyme (XV^e siècle), illustration de »Tristan« de Gottfried von Straßburg (vers 1435; détail). Bruxelles, Bibliothèque royale, Ms. 14697, fol. 26. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 9: Jörg Breu le jeune (?–1547), »Banquet à Venise« (vers 1540), gravure sur bois. – Photo: Bildarchiv Foto Marburg, No 116402.
- Fig. 10: Matthäus Zasinger (vers 1477–?), Bal à la cour du Duc Albrecht IV de Bavière dans la »Neue Veste« à Munich, gravure sur cuivre (1500). Copenhague, Kongelige Kobberstik Samling. – Photo du musée

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

De tous les domaines de la recherche l'histoire de la danse est celui où, faute de sources écrites, on est essentiellement réduit aux images. En ce qui concerne l'époque médiévale, on doit même constater que ni la chorégraphie et son accompagnement musical, ni les lieux de danses ne nous seraient connus si, pour compléter les rares documents écrits, nous ne disposions de représentations iconographiques qui peuvent nous livrer des informations sur son histoire. C'est ce dernier point qui fera l'objet de notre étude.

Selon un mandat de 1587, on avait l'habitude à Berne de danser dans des »maisons, granges, prairies, vergers ou autres lieux«. Dans une ordonnance de police de Cobourg de 1542, il est dit que l'on dansait »auf dem kauf- oder rathaus, gassen, in heusern oder stedlen...«. Au XIII^e siècle, le minnesänger Neidhart von Reuenthal cite dans ses poèmes les lieux suivants: »in der linden schat«¹, »zuo der linden«, en tout sens »ûf den strazen, im anger« en été, en »vletze« (le vestibule), dans »der witen stuben«, aussi autour »die schragen« (les tables), dans la »spilestuben«, construite en bois, c'est à dire dans un bâtiment fonctionnel uniquement réservé aux fêtes et aux plaisirs. Si l'on considère l'ensemble de ces sources et d'autres encore, il apparaît qu'au moyen âge – selon les occasions, les conditions sociales et les saisons – beaucoup d'emplacements

1 Au début du XV^e siècle à Krems, les mariés le jour des noces devaient obligatoirement – comme leur intimait le droit à cette époque – danser devant l'assemblée, trois danses sous le tilleul du village.

ont été nommés lieux de danse, ainsi en France »le gieu soz l'ormel« (orme)², l'établissement de bain selon la maxime »Im Bad wöll wir recht frölich sein«³, l'auberge avec sa »Danskamer«, l'hôtel de ville, la place du marché, l'église et son cimetière, les pierres de justice, les bateaux comme par exemple à Francfort sur le Main au XIV^e siècle, les endroits où se rendait la justice, les tentes devant les églises appelées alors »ballatoria« ou »choraria«, »plan de danse« ou »champ des dances« comme par exemple en Pays de Vaud. Les »lieux« que l'on pouvait choisir étaient donc très divers. Nous nous bornerons à en choisir quelques uns pour les examiner de plus près: les tilleuls, les salles de bal, les tonnelles, les maisons de danse, les salles dans les hôtels de ville.

Au moyen âge, ce qu'on appelait les »dances ouvertes« se tenaient en plein air, sur le »champ de danses« nivelé à cette occasion, nommé »Spielanger«⁴, et parfois recouvert de planches. On y exécutait les danses de place ou danses de plan, réglées et surveillées par un maître de place. Ces lieux se situaient comme les »tanzwiesen« hors des villages, ou comme le »Tantzplan« au centre d'une ville, comme à Francfort sur le Main. C'était aussi l'endroit où se tenaient les assemblées municipales et où se rendait la justice. C'était en particulier le cas lorsque le tilleul du village, considéré comme »danzlinde«, symbole de justice et de vie, situé près de l'église, réunissait ces lieux divers. Ces arbres n'étaient pas seulement des lieux privilégiés et juridiquement protégés (fig. 1), selon la maxime »Wir wöll en eins under die grünen Linden dantzen«⁵, mais ils furent spécialement aménagés à cet effet. Un document de 1587 relate par exemple qu'au village de Drodendorf près de Cobourg, des charpentiers devaient aménager dans le tilleul communal une tribune en planches ainsi que des poteaux géométriquement taillés et disposés en cercle, afin que l'on puisse danser et faire de la musique dans la cime même de l'arbre. Une gravure sur cuivre française montre une telle plateforme installée dans la cime d'un arbre et utilisée à cet effet⁶. En Franconie et en Autriche, on trouve souvent des »tilleuls de danse« auxquels on a donné la forme d'arbres présentant des degrés, ce qu'on appelait les tilleuls à trois couronnes. En les taillant pendant de longues années on créait jusqu'à trois niveaux avec les branches porteuses et on les recouvrait de planches⁷. Jusqu'à cent cinquante personnes pouvaient prendre place sur les larges branches en éventail de ces vieux tilleuls. Parfois, on installait seulement un banc ou une tonnelle fixés sur les branches inférieures et réservés aux musiciens, disposition qui demeura en usage dans quelques endroits de Carinthie jusqu'au XX^e siècle.

Dès le XIII^e siècle, l'on sait que furent construites des tonnelles et des maisons en bois, spécialement conçues pour les jeux et la danse, ceci, aussi bien dans les campagnes qu'à la ville. Ces constructions nommées »Danz- und Spülhauß« (Couvent de Millstatt, Carinthie, XVI^e s.) étaient des bâtiments municipaux et servaient aussi de lieux de justice à usages multiples: lieu où l'on clouait au pilori et où se faisaient les annonces publiques, lieu où l'on disposait les étalons et les poids. Souvent ils furent construits »um gemeinen Nutzen willen« par des corvées. Ce pouvait être des tonnelles de danse couvertes de feuillage, refaites chaque année, utilisées à diverses occasions comme bâtiments provisoires et se présentant comme des cabanes de ramée au sol en

2 Oskar Heinrich Reich, Beiträge zur Kenntnis des Bauernlebens im alten Frankreich, Diss. (Göttingen 1909), p. 126.

3 Ludwig Erk et Franz Magnus Böhme, Deutscher Liederhort, vol. III (Leipzig 1894), no. 1158.

4 Jacques Burdet, La danse populaire dans le pays de Vaud sous le régime bernois (Basel 1958), p. 78 (= Publications de la Société suisse des traditions populaires, 39).

5 Walter Salmen, Musikleben im 16. Jahrhundert (Leipzig 1983), figs. 15 et 16 avec textes explicatifs (= Musikgeschichte in Bildern, vol. 3, fasc. 9).

6 Salmen (note 5), p. 116.

7 Hermann Röttger, »Über die Dorflinde«, in: Bayerischer Heimatschutz 24 (1928), pp. 24-30; Oskar Moser, »Lindentanz und Kirchweihrecht«, in: Festschrift für Franz Koschier (Klagenfurt 1974), p. 58; Fr. Gollwitzer, »Die Tanz- oder Platzlinden im Bezirk Kulmbach«, in: Fränkische Heimat 6 (1927), p. 180.

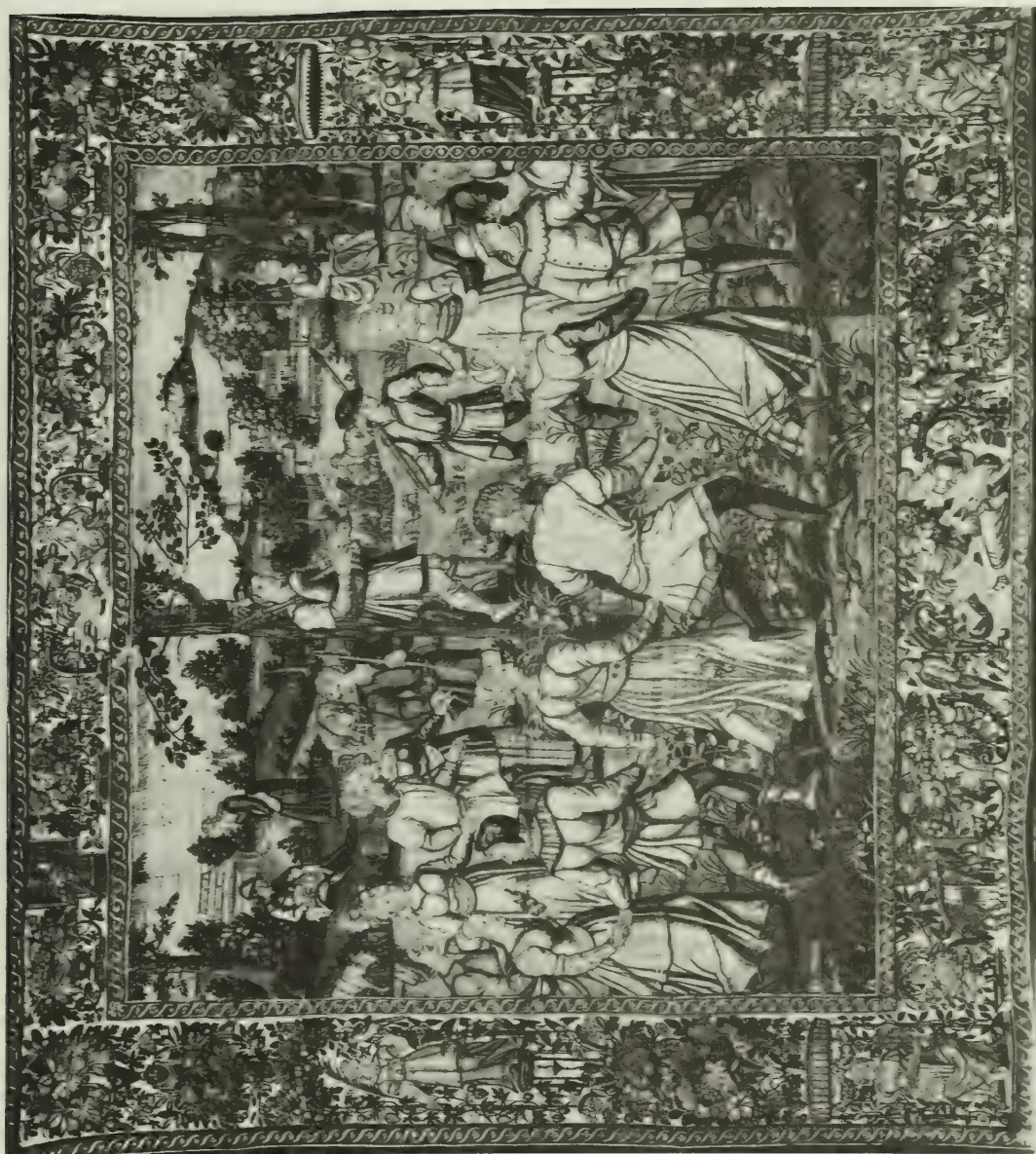


Fig. 1



Fig. 2

planches pour les »Frey-Dänz« (»Pajung« en rhéto-roman) mais, ce pouvait être aussi des halles en bois, plus massives et à demi ouvertes. Neidhart von Reuenthal mentionne pour la première fois ce type de bâtiment, comme »brevrite« ou »spilestuben«⁸. Dans le Tyrol, une semblable »Tanzstadel« est mentionnée en 1273 comme étant une construction carrée sur pilotis, qui pouvait être coffrée jusqu'à hauteur d'appui⁹. Dans les Alpes moyennes, il en existait un grand nombre qui servaient à la fois comme endroit de culte, lieu où se réunissaient les assemblées communales, réunion des hommes le dimanche après les cérémonies religieuses et comme magasin où les marchands ambulants présentaient leur marchandise. Avant 1800 dans le Vorarlberg de telles maisons de danse apparaissaient dans les registres de trente-six communes (par exemple en 1431 à Satteins, 1465 à Rankweil, 1518 à Hohenems, 1556 à Egg...). Trois de ces bâtiments sont encore conservés de nos jours. La plus ancienne représentation d'une maison de danse villageoise, sans le moindre ornement et ouverte de tous côtés se trouve sur une gravure sur bois de Jost Amman dans la »Geometrei« de Jakob Köbel de 1556¹⁰. Ces maisons propres à attirer

8 Siegfried Beyschlag, *Die Lieder Neidharts* (Darmstadt 1975), p. 190.

9 Anton Dörner, »Spieltennen und Tanzhäuser«, in: *Der Schlern* 21 (1947), p. 294.

10 Karl Heinz Burmeister, »Das Tanzhaus in Vorarlberg«, in: *Beiträge zur Volksmusik in Vorarlberg und im Bodenseeraum* (Wien 1983), p. 147; Leopold Schmidt, »Verbreitungskarten von Volkslied, Volkstanz und Volksschauspiel für Niederösterreich«, in: *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes* 8 (1959), p. 130.

les gens faisaient concurrence à l'église voisine; elles étaient considérées par les autorités locales comme des lieux de luxure, de débauche et de rixes et tenues en suspicion, sans que cependant l'on puisse mettre en question leur utilité publique.

A l'apogée du moyen âge, dans beaucoup de villes et de résidences princières d'Europe centrale, des maisons de danse, de jeu, de noces furent construites en pierres ou en briques, certaines sont encore partiellement conservées aujourd'hui. Très vraisemblablement, les Juifs vivant dans les ghettos furent à l'origine de cette coutume. A la fin du XIII^e siècle, dans la vie de ces communautés, la danse, selon la tradition de l'Ancien Testament (Ex. 15-20 et 32,6; Juges 11, 34 et 21, 21; 1. Sam. 18) avait encore une valeur plus grande que chez les chrétiens. Le plaisir que

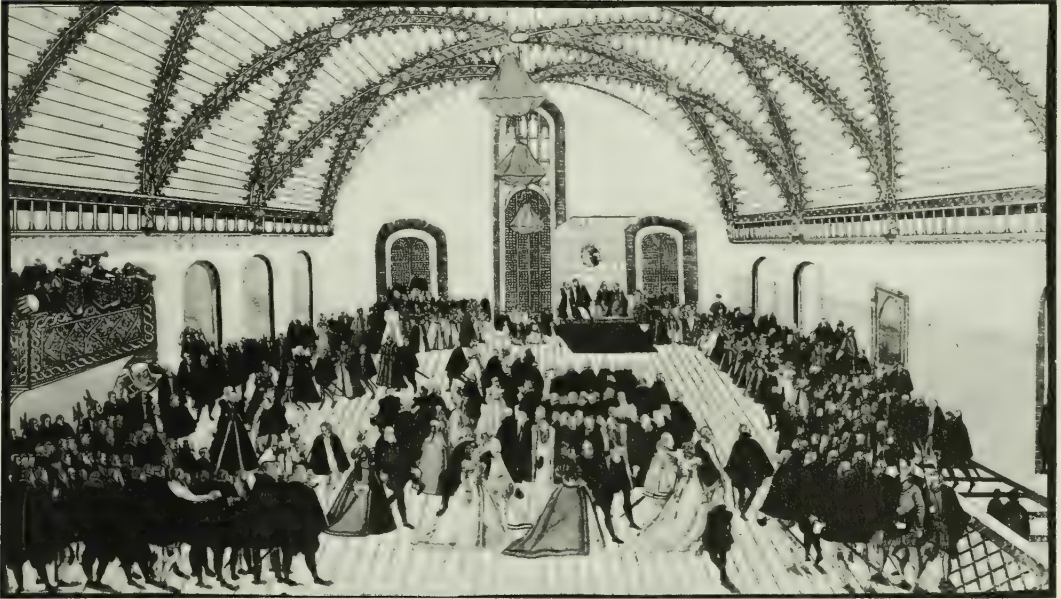


Fig. 3



Fig. 4

la communauté prenait à la danse était lié aux festivités célébrant le Simrat Tora, durant le Sabbat, après Purim et aux mariages. Les logements privés étant généralement trop étroits on construisait à côté de la synagogue et de l'école »der Juden Tantzhus« comme il apparaît dans des documents à Ulm avant les pogromes de 1349. A Francfort sur le Main, il y avait en 1357 »der judin spielhus«; il y en avait également une à Augsbourg en 1361. A Cologne, Eger, Speyer, Worms, Rothenbourg sur la Tauber ces maisons où l'on dansait et célébrait les mariages s'imbriquaient dans les fortifications (fig. 2)¹¹.

C'est seulement dans la seconde moitié du XIV^e siècle qu'apparaissent dans les communes des maisons de danse réservées aux citoyens chrétiens. En 1632 existait encore à Augsbourg, imposante, l'une de ces maisons pour l'usage des »conventicula« où depuis deux cent cinquante ans environ, descendaient lors des fêtes, les empereurs, les rois, les familles princières. En 1390, l'on en construisit à Görlitz et à Feldkirch et quelques années plus tard sur le Römerberg à Francfort sur le Main; à Wernigerode et Halberstadt, en 1420 des maisons de jeu furent projetées et construites par les bourgeois¹². Nous connaissons l'existence, au XV^e siècle à Cologne, Lienz, Hall, Innsbruck, Lunebourg, Heidelberg de bâtisses de belle apparence avec des longues salles, où des assemblées assez nombreuses pouvaient aussi bien pratiquer la ronde¹³ que les danses plus récentes à nombreuses figures et par couple. L'on voit encore aujourd'hui, malgré les transformations qu'elle a subies, l'imposante maison de danse à trois étages, construite de 1442 à 1444 à Nördlingen, sur la place du marché, face à l'hôtel de ville et où eurent lieu de nombreux »burgertantz«¹⁴.

A la fin du moyen âge, l'on dansait dans les maisons des corporations et les comptoirs des drapiers (par exemple à Hildesheim, Magdebourg, Fribourg en Uechtland), servant habituellement au commerce, mais aussi dans les hôtels de ville nommés de ce fait »Raht oder Tantzhaus« (Johannes Aventin)¹⁵. Depuis le début du XII^e siècle, il y a des hôtels de ville à fonction de »domus consulum« (Soest, 1120) dont l'origine était liée à celle des constitutions des conseils municipaux et leur fonction définie à Cologne en 1135 par décret »Domus in quam cives conveniunt«. Depuis cette époque, les halles étaient utilisées aussi bien pour l'administration et le commerce que pour les fêtes. Dans ces hôtels, il y avait sur plusieurs étages des pièces servant au stockage des vins et au commerce du drap, des salles de justice, une salle pour les séances du conseil et une salle pour les festivités servant aussi pour la danse qui avait généralement la forme d'une nef. A Cologne, la »Hansasaal« à voûte sur ogive mesurait en 1360: 28,70 m de long, 7,25 m de large et 9,70 m de haut¹⁶. La grande salle du conseil de Nuremberg avait en 1340: 39 m de long et 12 m de large. C'était un bâtiment profane colossal couvert d'un toit, sans piliers de soutien et avec un décor magnifique. A l'hôtel de ville de Dortmund, depuis le XIII^e siècle existait au premier étage une salle à deux nefs ayant plus de 30 m de long. A Wasserburg am Inn, la salle du Conseil mesurait en 1459: 27 sur 13 m et 7,50 m de haut. Celle de l'hôtel de ville de Lunebourg a encore aujourd'hui 34×10 m. Les salles de Torgau, Leipzig et Regau ont pour

11 Burmeister (note 10), pp. 148f.

12 Friedrich Blendinger et Wolfgang Zorn, Augsbourg. Geschichte in Bilddokumenten (München 1976), fig. 183; cf. Zeitschrift für deutsche Kulturgeschichte 2 (1857), pp. 794f.; Ernst Pörner, »Der Tanz um die Maienkönigin. Eine Deutung der Figuren am Rathaus zu Wernigerode«, in: Archiv für Landes- und Volkskunde von Niedersachsen 3 (1942), p. 26.

13 cf. Walter Salmen, »Ikonographie des Reigens im Mittelalters«, in: Acta Musicologica 52 (1980), pp. 14–22.

14 Walter Salmen, »Tanzen in Süddeutschland vor 1600«, in: Landshuter Hofmusiktage, Almanach (Landshut 1984), fig. 14.

15 Franz Magnus Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, vol. 1 (Leipzig 1886), p. 28.

16 Friedrich Mühlberg, »Der Hansasaal des Kölner Rathauses«, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 36 (1974), pp. 65–98.



Fig. 5



Fig. 6

mesures respectives: 27×12 m, 43,50×12,30 m, 30×10 m¹⁷. Il faut remarquer la proportion de trois sur un, observée dans ces salles réservées aux fêtes données dans les palais et les châteaux¹⁸. Elles servaient pour les cortèges et la basse danse qui pouvait compter une succession de trente pas différents. Les murs étaient généralement peints, des lustres pendaient des plafonds de bois, et le long des murs des banquettes accueillaient les spectateurs. Les hôtes et les invités d'honneur avaient droit à des places surélevées: tribunes ou galeries. Les danses étaient très réglementées et surveillées par des maîtres de danse. A Nuremberg, un statut de 1521 empêchait l'accès des salles à ceux qui n'étaient pas autorisés à participer aux danses¹⁹. Seules des sociétés fermées dont l'organisation était basée sur le rang de naissance (devant remonter à cinq générations) étaient admises pour la ronde et les autres danses. Quelques dessins et gravures montrent la décoration des salles de conseil et de danse de Nuremberg et de Munich (*fig. 3*) où la salle du vieil hôtel de ville (terminé en 1474) a sur la surface d'appui de la voûte, seize danseurs »Morisque« en bois sculptés par Erasmus Grasser²⁰. Dans la dernière figure, l'un des détails qui nous frappe particulièrement du point de vue de l'iconographie est la disposition des musiciens accompagnant la danse: ils sont placés sur des sièges de joueurs de fifre, dominant le reste de la salle, comme il a pu être constaté au XVI^e siècle dans les hôtels de ville de Leipzig²¹, Delitzsch, Altenburg, Torgau ou Gera²². Dans l'histoire de la danse et de la musique, une question se pose. Quand, le »meneur« de danse cessa-t-il d'être un musicien dirigeant la danse? Quand, les musiciens furent-ils vraiment dissociés des danseurs et placés dans une galerie étroite dominant la salle et leur rôle se limitant uniquement à l'accompagnement? Ces galeries étaient nommées en anglais »scaffolds«, en français »hourdys« ou »solei« dans le Pays de Vaud²³. Il est évidemment typique en Europe central et du Nord, que le musicien ne se trouve plus sur le même niveau que le danseur, celui-ci faisant partie d'une catégorie plus élevée de la société. Il semble donc, que cette nouvelle pratique soit motivée par des raisons corporatives et sociales basées sur les différentes classes sociales. Ainsi, il est possible de classer en neuf catégories les emplacements réservés aux musiciens accompagnant les danses:

- 1 – Le ménétrier est assis à terre, à peine surélevé, le dos appuyé à un arbre (*fig. 4*).
- 2 – Il se trouve sur une poutre ou une plateforme encore peu élevées (*fig. 5*).
- 3 – Il est debout sur un escabeau ou une table²⁴ (*fig. 6*).
- 4 – Le musicien est assis sur une cime d'arbre (*fig. 7*).
- 5 – Une tribune en planches lui est construite à hauteur d'appui²⁵ (*fig. 8*).
- 6 – Le musicien est debout ou assis un peu plus haut sur des marches d'escalier (*fig. 9*).

17 Heinrich Füßler et Heinrich Wichmann, *Das Alte Rathaus zu Leipzig* (Berlin 1958); W. Salmen, *Tanz im 17. und 18. Jahrhundert* (Leipzig 1988; = *Musikgeschichte in Bildern*, vol. IV, fasc. 4).

18 La salle du palais de l'Electeur palatin de Gelnhausen: mesure 28×13 m, à Creuzburg: 30×11 m, à Wartburg près d'Eisenach: 25×12 m, à Burg Gleichen: 30×11 m.

19 Matthias Mende, *Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube*, vol. I (Nuremberg 1979), fig. 19; cf. Theodor Aign, *Die Ketzeln. Ein Nürnberger Handelsherren- und Jerusalemipilgergeschlecht* (Neustadt/Aisch 1961), pp. 100f.

20 Salmen (note 14), fig. 12 et 13.

21 Mende (note 19), fig. 94.

22 Hubert Ermisch, *Sächsische Rathäuser* (Borna-Leipzig 1920), p. 121.

23 Burdet (note 4), p. 63.

24 Salmen (note 5), fig. 65; idem (note 14), fig. 9.

25 L'Iconographie musicale dans les manuscrits de la Bibliothèque Royale Albert I^{er}, Catalogue de l'exposition par Isabelle Hottot (Bruxelles 1982), fig. 35.

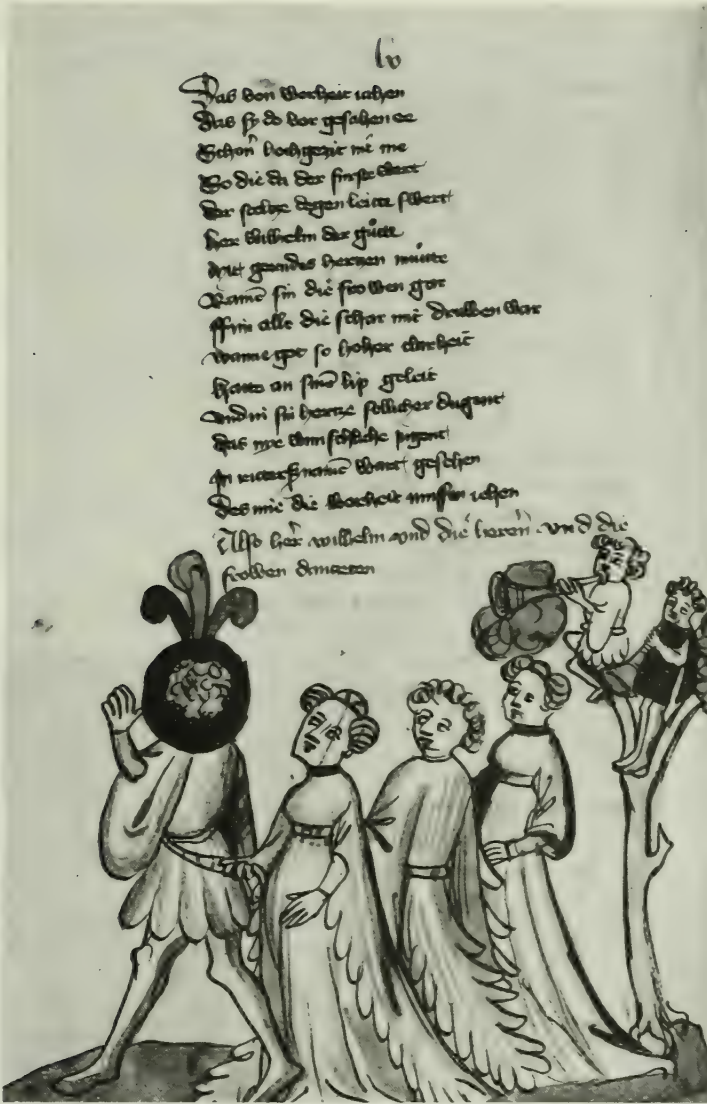


Fig. 7

7 – Il est placé sur une galerie ouverte²⁶.

8 – Le musicien se trouve sur une tribune qui lui est propre, fermée par une balustrade, les joueurs de fife montés sur une chaise²⁷.

9 – Dans une salle de bal deux balcons sont réservés aux musiciens, mettant en valeur les différents ensembles (fig. 10).

26 Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), figs. 49 et 51 avec textes explicatifs (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8).

27 Walter Salmen, 'Tafelmusik im hohen und späten Mittelalter', in: *Atti del VII convegno di studi «Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corte italiane del '400»* (Viterbo 1983), p. 171; Edmund A. Bowles, *La pratique musicale au moyen âge* (Genève 1983).



Contrafaktur eines Dankes und Lobes, so gemeinlich in Deutschen Landen gehalten werden.



Fig. 9

Matthäus Zasinger a donné à cette disposition valeur de paradigme dans sa gravure de 1500 qui prend pour exemple la salle de bal de la »Neue Veste« de Munich²⁸. Cette résidence construite en 1385 avait au premier étage une salle de danse avec une avancée sur cinq côtés qui mesurait 12×9 m. On y entrait par une salle la précédant où le Duc Albrecht IV de Bavière était assis à une table de jeu avec son épouse Kunigunde d'Autriche. Une danse à pas mesurés est exécutée exclusivement par l'aristocratie, tandis que les domestiques curieux sont chassés. A gauche, dans une petite tribune, accompagnant la danse, se tiennent un tambour et un fifre ce dernier monté sur une chaise. Leur faisant face, dans une galerie similaire sont deux trompettes, un timbalier et un bouffon qui pendant une pause les regardent. Grâce à cette gravure, nous voyons comment dans les cours princières se pratiquaient de façon très raffinée, la danse et son accompagnement musical qui ici fait appel à deux ensembles dont le jeu musical et le rôle étaient distincts. Elle montre également l'arrangement architectonique des tribunes réservées aux musiciens. Celles-ci furent élargies aux XVIe et XVIIe siècles, tandis que s'élargissaient aussi les ensembles musicaux. Elles finirent par être un équipement fixe des salles de bal, existant encore aux XIXe et XXe siècles, mais avec cette différence nullement négligeable qu'elles furent déplacées des grands côtés au front de la salle, tel le podium destiné à l'orchestre dans les salles de concert.

J'espère avoir démontré l'importance du matériel iconographique pour la connaissance de la danse, en regard des sources écrites.



Fig. 10

28 Friedrich Hermann Hofmann, »Der gotische Tanzsaal in der »Neueste«. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Münchener Residenz«, in: *Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit*, préface de Ernst Buchner et Karl Feuchtmayr (Augsburg 1924), p. 120.

De l'usage de la cornemuse dans les banquets: quelques exemples du XIVe au XVIe siècle

Catherine Homo-Lechner

Illustrations

- Fig. 1: Manche de couteau découvert à Visby (Gotland), ivoire (XIVe siècle, travail français). Stockholm, Historiska Museet. – Photo du musée
- Fig. 2: Manche de couteau découvert au Bernard (Vendée), ivoire (XIVe siècle, travail parisien). Niort, Musée du Pilon. – Photo de l'auteur
- Fig. 3: Anonyme français (XIVe siècle), illustration pour un «Recueil de poésies» de Guillaume de Machaut. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 1586, fol. 55. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 4: Margelle de puits de provenance inconnue (XIVe siècle). Autun, Musée lapidaire Saint-Nicolas. – Photo: Joël Serralongue
- Fig. 5: Peinture murale (vers 1498–1500). Salle d'armes du Château d'Issogne (Val d'Aoste). – Photo: Joël Serralongue

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Parmi les instruments de musique propre à l'iconographie du banquet et à la vaissellerie, la cornemuse tient une place de choix. Cette observation permet de s'interroger sur la raison de cette fortune et suscite un certain nombre de questions concernant la fonction de cet instrument.

Au Moyen âge, le banquet constitue un moment privilégié de divertissement. On y exalte le corps et les sens. Le goût et l'odorat y participent de façon évidente. Le toucher aussi est à l'honneur: on mange alors avec ses mains. La vue est comblée par la présentation de la table, l'abondance des plats ainsi que par les attractions des jongleurs invités en ces circonstances. L'ouïe enfin est flattée par l'ambiance de la fête elle-même, souvent stimulée par de la musique. Cette dernière fait partie intégrante du banquet, moment d'amusement qui sollicite très fréquemment des instruments «hauts», au timbre fort et perçant. La cornemuse fait partie de ceux-ci. On constate tout d'abord que les deux mots «amusement» et «cornemuse» sont construits l'un comme l'autre sur le même radical: «muse». Il convient donc d'étudier l'histoire de ces noms et de savoir quelle part de hasard revient à cette racine commune.

Le mot «amusement», qui signifie aujourd'hui distraction, dérive du verbe «amuser», lequel est formé sur la racine médiévale «muse». Le verbe «muser» dériverait de l'espagnol «muzar» ou de l'italien «musare», qui tous deux signifient baguenauder¹. Au XIIe siècle, dans les textes de Chrétien de Troyes, apparaît le verbe «amuser», et vers 1220 le verbe «musarder». Dans son dictionnaire étymologique, Walther von Wartburg associe amuser et musarder au mot «museau». Musarder, en effet, signifie flâner le nez (le museau) en l'air. Amuser prend alors le sens d'attirer l'attention de quelqu'un, de lui faire «poser le nez» sur quelque chose. De là dérive le sens actuel de désennuyer, de distraire, insistant ainsi sur le fait qu'il s'agit d'absorber l'esprit du rêveur.

1 Walther von Wartburg, *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, 3e partie, vol. 6 (Basel 1969, Zbinden Druck und Verlag AG), article «musus/maul», pp. 276 f.; Oscar Bloch et Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Paris 1975, PUF), articles «muser» et «musette», pp. 424 f.; Frédéric Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle*, vol. 5 (Paris, 1881–1902), articles «muse», pp. 454 f., et «muser», p. 456.



Fig. 1

De leur côté, les mots cornemuse et musette apparaissent également au cours du XII^e siècle. Muser prend alors le sens complémentaire de jouer de la musette, tout comme cornemuser, formé sur corner.

Qu'est-ce qui valut à cet instrument, jusqu'alors nommé en latin »tibia utricularis«, »uter symphonicus« ou »buccina symphoniaca«², le choix de ce nom? Simplement sa fonction: »amuser«. Cependant, parallèlement à l'introduction des mots musette et cornemuse, on note celui de chevrette dès le XIII^e siècle, qui évoque le matériau avec lequel l'instrument était réalisé: la peau de chèvre. C'est dire qu'un même instrument pouvait porter divers vocables selon qu'était désigné sa fonction ou son matériau. Dans cette dernière perspective ont survécu en Auvergne des appellations comme cabrette, chevrette, chevrerie, carette.

L'inventaire des dénominations vernaculaires se rapportant à la cornemuse, notamment dans les Flandres, est très instructif³. On trouve encore au siècle dernier les noms de »muzosa«, »muchosa« ou »moezelsak«, qui tous se rapportent à la locution originelle de »muse-au-sac« ou de »sacomuse«⁴, équivalent de la cornemuse, c'est-à-dire du sac ou de la corne qui amuse.

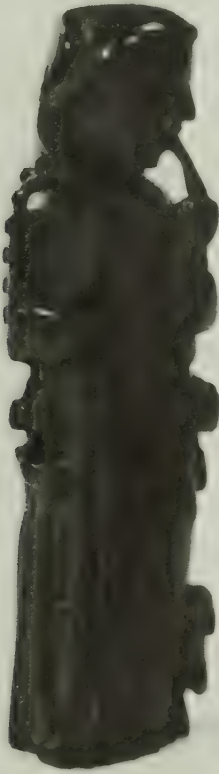


Fig. 2

2 Charles du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* (Paris 1840–1850, F. Didot), vol. 2, article »cornemusa«, p. 605.

3 Je tiens ici à remercier Hubert Boone du Musée instrumental de Bruxelles, pour toutes les informations qu'il m'a aimablement transmises. On se reportera à son ouvrage pour de plus amples détails: Hubert Boone, *La cornemuse* (Bruxelles 1983, Editions de la Renaissance du Livre), pp. 11–24 (= *Les instruments de musique populaire en Belgique et aux Pays-Bas*).

4 Fritz Brückner, *Die Blasinstrumente in der altfranzösischen Literatur* (Gießen 1926, Selbstverlag des romanischen Seminars).

En Languedoc, la cornemuse est nommée »boudègo«, qui signifie outre. En Poitou et en Haute-Bretagne, elle porte le nom de »vèze« ou de »veuze«, qui sont autant de formes dialectales du mot »vessie«. Celle du porc notamment était généralement utilisée pour des instruments comme la turelurette (ou bladderpipe).

De même, toujours formé sur le radical muse, on relève le mot »muchafou«. Cette fois, le suffixe »sa(c)« est remplacé par celui de »fou«. On note aussi près de Lille le nom de »cornefou«. Ce suffixe fou proviendrait vraisemblablement du latin »follis«, qui désigne le sac, le soufflet, comme ceux de l'orgue. Le mot »follis« aboutit en ancien français à la forme »fol« dont le sens devient vite ambigu. Certes, il garde son sens originel de sac (et pourrait aussi représenter un instrument du type de la turelurette) mais, par métaphore, il indique aussi le fou, le simple, appelé plus tard l'innocent.

Or, on sait que la cornemuse, sans être l'instrument attitré de ceux-ci, tient un rôle privilégié lors de la Fête des Fous, de Carnaval ou encore dans l'iconographie de la Nef des Fous. Cette relation ne peut être le fait d'une simple coïncidence.

Les éléments connotant la flatulation comme la toux, le pet, le soufflet, l'outre qui se dégonfle, provoquent généralement le rire, appellent des plaisanteries assez lourdes ou des farces jugées aujourd'hui d'assez mauvais goût, mais qui correspondent bien à l'esprit d'une fête comme Carnaval. Les images des sacs gonflés déclenchant l'hilarité sont des métaphores qui trouvent un écho archaïque et profond chez l'Homme. Le fou et la cornemuse sont couramment associés parce qu'ils amusent, dissipent et sèment le trouble. Les boutades populaires qui les concernent tournent souvent autour de sujets scatologiques comme en témoignent ceux des vents et de la vessie, mais les allusions sexuelles sont également présentes. François Rabelais, contemporain de Breughel, écrit dans le »Quart livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel«, au chapitre 9⁵ :

»Un bachelier ès buissons, en passant, dit à une jeune fille »Aïe, aïe, aïe ! Il y a si longtemps que je ne vous ai vue, Muse. – Je vous vois avec plaisir, Corne«, répondit-elle. »Accouplez-les et soufflez-leur au cul«, dit Panurge : »ce sera une cornemuse«.

Tout comme le fou, la cornemuse déclenche le rire ; on disait du reste que sa tête était pleine d'air, comme un ballon qui rebondit ici et là de façon imprévisible. On rappellera à ce propos, qu'encore au début de ce siècle, les fous jouaient de la cornemuse et du tambour le jour des Saints-Innocents fêté à Ecija (près de Séville) le 28 décembre⁶. Le fou est habité par le vent. Il est l'image de l'inspiration, aux sens propre et figuré. Le fou déborde de vie ; il n'expire jamais. Ses poumons sont toujours pleins. Il incarne le souffle, c'est-à-dire la Vie. Le vent (dont l'attribut iconographique est l'outre, tant à l'époque médiévale qu'antique) véhicule l'esprit de Dieu. Mais l'énergie du fou est brute, non encore maîtrisée par l'esprit. Elle n'a pas conscience d'elle-même. Elle est innocente. Le fou serait peut-être ainsi à cette époque l'Homme épargné du péché de la connaissance. Il est toujours objet d'admiration, de curiosité ou de moquerie car il est différent de l'Homme, plus divin ou plus diabolique que lui.

La Saint-Blaise, fêtée le 3 février, est aussi le jour du Saint-Souffle⁷. En Scandinavie comme dans les pays germaniques, der heilige Blasius, patron des vents, recevait les dévotions des marins se préparant à partir en mer. Ces derniers ne devaient absorber ce jour-là aucune denrée flatulante

5 François Rabelais, *Oeuvres complètes*. Edition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson (Paris 1973, Seuil), chapitre 9 du *Quart livre des faits et dits héroïques du bon Pantagruel* : »Comment Pantagruel arriva en l'île Ennasin et les étranges alliances de ce pays«, pp. 607f.

6 Julio Caro-Baroja, *Le carnaval*, traduit de l'espagnol (Paris 1979, Gallimard), p. 346 (= *Bibliothèque des Histoires*).

7 Claude Gaignebet et Marie-Claude Florentin, *Le carnaval, essai de mythologie populaire* (Paris 1979, Payot), pp. 58 et 85.

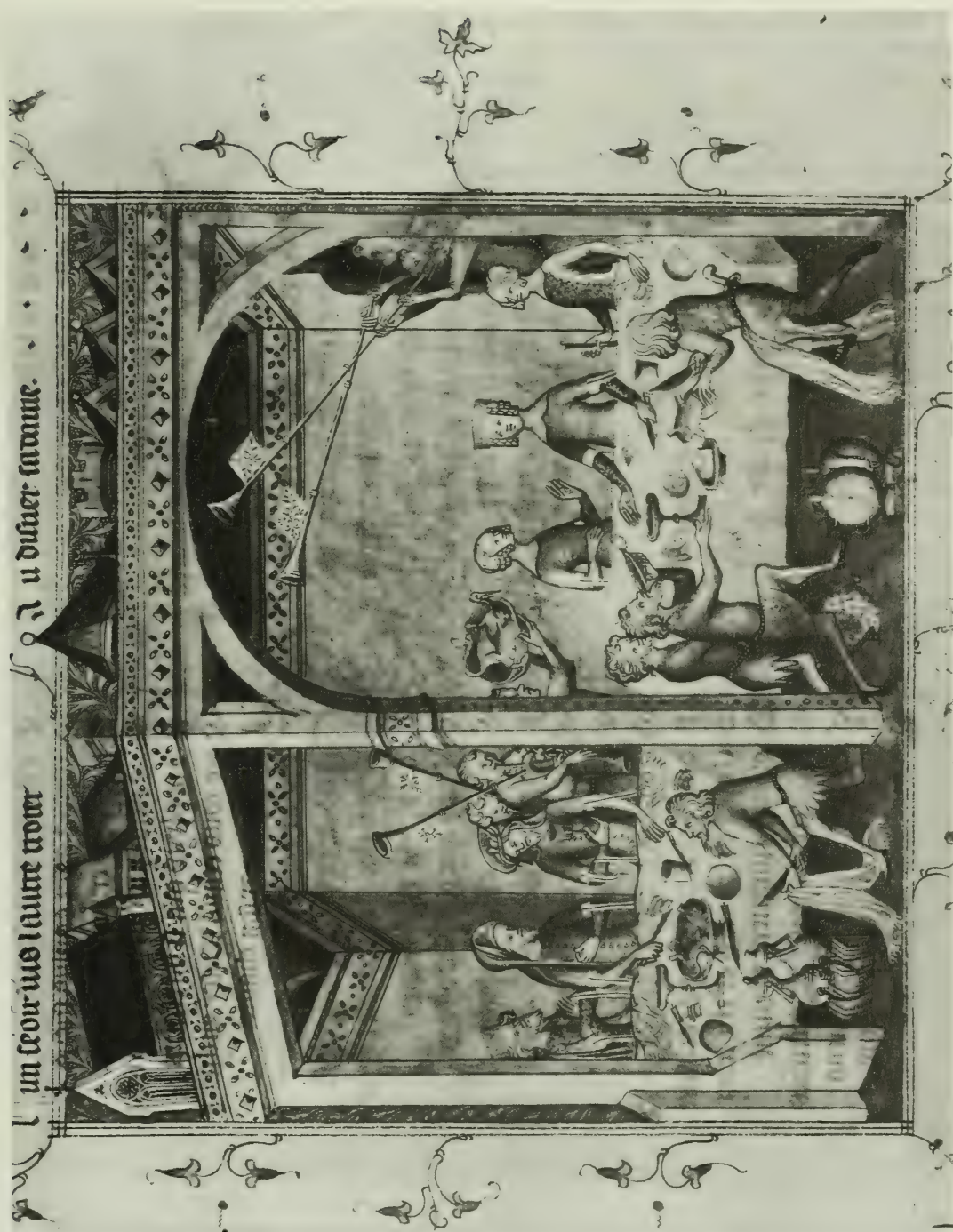


Fig. 3

sous risque de déclencher des tempêtes durant toute l'année⁸. Une explication quelque peu hâtive justifie parfois ce patronnage par la simple assonance existant en allemand entre Blasius et »blasen« (souffler). En France, saint Blaise guérit des maux de gorge et des difficultés respiratoires. C'est dire qu'il est le patron de cet organe par lequel passe obligatoirement le rire, le chant, la respiration et la nourriture: on retrouve là les gestes caractéristiques du banquet. La cornemuse se trouve donc tout naturellement liée à la fête, aux amusements, à la folie, à la chair et à la chère. Le festin encense le corps que la musette excite par la musique et le rire.

La cornemuse semble être tellement assimilée à l'iconographie des festins qu'on la retrouve parfois figurée sur certains couverts, et plus précisément sur des manches de couteaux. Ces objets n'ont pour ainsi dire jamais été étudiés en soi par les spécialistes d'iconographie musicale. On relève pourtant – parmi les scènes de la vie courtoise représentant des fauconniers ou des joueurs de dés⁹ – la présence d'instruments de musique, et notamment celle de la cornemuse. Ce motif fonctionne un peu comme une mise en abîme; c'est-à-dire que dans un banquet où l'on joue de la cornemuse, les couteaux utilisés à cette occasion porteront eux-mêmes la représentation de ces musiciens.

Francis Collinson dans son ouvrage consacré à la cornemuse cite deux manches de couteaux en métal de ce type: ceux de Roman Fort à Glanton et de Whitby Abbey à Richborough¹⁰. Les collections de l'Historiska Museet à Stockholm abritent une petite pièce en ivoire de facture assez sèche mais présentant des détails précis¹¹ (fig. 1). Enfin, l'exposition »Les fastes du gothique« a permis de redécouvrir un superbe objet en ivoire, conservé à Niort au Musée du Pilori depuis 1865, date à laquelle l'abbé Ferdinand Baudry en fit don¹² (fig. 2). Ce manche de couteau représente, avec son chien assis à ses pieds, un berger jouant de la musette. Il porte, pendus à sa ceinture, une corne d'appel, une flûte de Pan et toute une série d'appeaux. Cette figure pastorale rappelle l'usage campagnard de la cornemuse, son origine paysanne et terrienne. Elle est toujours présente pour célébrer l'abondance des moissons et la fertilité de la terre. Ce n'est sans doute pas un hasard non plus si le repas de noces ou le repas offert par un amant à sa dame (fig. 3) fait assez systématiquement appel à cet instrument. Cette tradition se perpétuera assez longtemps, comme le prouve le fameux panneau sur bois de Pierre Breughel le Vieux »Le repas de noces«, conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne¹³.

8 Claude Gaignebet et Jean-Dominique Lajoux, *Art profane et religion populaire au Moyen-Age* (Paris 1985, PUF), p. 203; *ibidem*, p. 261: propos recueillis par le père Cahier.

9 M. D. Howe, »A medieval knife handle from Growland, Lincolnshire«, in: *Medieval Archaeology* 27 (1983), pp. 146–150; Olivier et Nicole Meyer, *Ville de Saint-Denis – Unité d'archéologie-Rapport 1982* (Saint-Denis 1983), fig. 3, p. 27; Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français* (Paris 1924, A. Picard), vol. I, nos. 1120 à 1127 et 1137.

10 Francis Collinson, *The bagpipe. The history of a musical instrument* (Londres 1975, Routledge & Kegan Paul), p. 52; Baron de Cosson, »A brass-repoussé knife handle representing a bagpiper found at Glanton, Northumberland«, in: *Proceedings of the Society of Antiquaries* (Newcastle-upon-Tyne 1891), vol. 5, 2e series; David-Dippie Dixon, »Knife handle, curious, found at Glanton«, in: *Whittingham Vale, Northumberland. Its history, tradition and folklore* (Newcastle-upon-Tyne 1895).

11 Stockholm, Statens Historiska Museet, inv. no. 20733; ce manche de couteau fut découvert à Visby (Gotland) et serait d'origine française.

12 Raymond Koechlin (note 9), vol. I, p. 418, et vol. II, pl. CLXXXIX no. 1128, pp. 406f.; Congrès archéologique de France (Fontenay-le-Comte 1864), p. 216 (le secrétaire de la séance de samedi matin 18 juin mentionne dans son rapport sur la musique en Poitou, la découverte de l'abbé Ferdinand Baudry; un dessin accompagne cette citation); *Les fastes du gothique: le siècle de Charles V. Exposition Paris, Galeries nationales du Grand-Palais*, 1981, cat. no. 126, p. 172; Niort, Musée du Pilori, inv. no. 1820 (je remercie Monsieur Gendron, conservateur, qui m'a permis de travailler à loisir sur cette pièce).

13 Charles de Tolnay et Piero Bianconi, *Breughel, l'ancien* (Paris 1968, Flammarion; = *Tout l'œuvre peint – Les classiques de l'art*), pl. LVI–LVII, note 79, p. 112.



Fig. 4

La margelle sculptée du puits conservée au Musée lapidaire Saint-Nicolas à Autun¹⁴ (fig. 4) met bien en évidence les éléments constituant ces repas courtois : le premier angle du puits figure la dame, reconnaissable à sa robe au demeurant très archaïque avec ses longues manches fendues, mises à la mode quelque deux siècles plus tôt ; le second représente un buveur tenant en main un verre à pied, lequel suffit à évoquer la tablée des convives ; sur le troisième angle, un joueur de tambourin accompagne un joueur de cornemuse. Le dernier angle du puits, qui n'est pas ouvragé, devait probablement s'encaster dans quelque bâtiment. On serraient tenté de reconnaître sur cette pièce un abrégé de l'iconographie du repas de noces. On ne sait d'où provient ce puits ni encore s'il était installé dans une cour privée ou sur la place de l'église. Le symbole qui s'y attache ne peut donc être déchiffré. Peut-être l'eau du puits renvoie-t-elle à l'idée de fécondité, aux promesses d'enfantement sous-jacentes dans cette scène nuptiale.



Fig. 5

C'est sans doute aussi pour la même raison qu'une salle du château d'Issogne, construit par l'abbé Georges Challant dans le Val d'Aoste, est ornée de musiciens jouant de la turelurette et de la cornemuse (fig. 5). Ce dernier, figuré en pied grandeur nature entre la fenêtre et la cheminée de la dite salle d'armes regarde vers le centre de la pièce, certainement vers la table lorsque celle-ci était dressée. Ces peintures, datant du règne de Charles VIII, prouvent que la force symbolique de la cornemuse était toujours vivace. Cette symbolique était particulièrement mise en relief par le décor de la salle dite du Roi de France, située au même emplacement à l'étage supérieur¹⁵. Cette

14 Autun : Musée lapidaire Saint-Nicolas. Je remercie tout particulièrement Monsieur Pinette, conservateur du Musée Rolin, qui a attiré mon attention sur ces reliefs méconnus. Cette margelle de puits bien datable du XIV^e siècle, entre autres par les typiques coiffures à rouleaux, avait été consignée par Espérandieu dans l'ouvrage suivant : Emile Jules Espérandieu, Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine (Paris 1910, Imprimerie nationale), vol. III, no. 1874.

15 Alberto Zanotto, Castelli valdostani (Aoste 1975), p. 106. La construction du château est datée vers 1496–1498 du fait du passage du roi Charles VIII et de la chambre qui lui est réservée. Si les peintures murales sont mentionnées dans cet ouvrage, les instruments n'y sont pas évoqués. Les photos de ces détails ont été réalisées par Joël Serralongue, archéologue départemental de Haute-Savoie.

fois, deux femmes, placées de manière similaire, ornent les murs. Elles jouent de la harpe et de la vièle, instruments à cordes à valeur apollinienne qui invitent au recueillement et au calme, qualités en accord avec le noble statut de cet espace. Le château d'Issogne offre en fait l'exemple d'un programme iconographique simple et efficace, fondé sur quatre instruments de musique, opposables deux à deux. Les vents, instruments «hauts», à valeur dionysiaque, sont tenus par des hommes et incarnent les plaisirs du corps et de la matière. Ils occupent le niveau inférieur du château. Les cordes, instruments «bas», apolliniens, de sonorité plus intimiste, sont tenus par des femmes et évoquent l'intériorisation et l'élévation spirituelle. Ils ornent le niveau supérieur de cette résidence. Même si l'esprit néo-platonicien¹⁶ de la Renaissance commence à se faire sentir ici, il est étonnant de constater combien les symboles médiévaux, voire antiques, attachés aux instruments restent encore les mêmes.

La présence de la cornemuse lors des repas n'est donc ni accidentelle ni gratuite. La clarté de sa signification iconographique n'en est pas moins d'une très grande richesse. Le choix de cet instrument est motivé par le rire et l'attraction qu'il opère sur les convives. La cornemuse véhicule un vent de folie. On relève sa présence dès lors qu'il y a rupture avec le quotidien, qu'il y a dérèglement et transgression des cycles et du rythme de la vie. *Diabolus in musica* ou messagère de Dieu, la cornemuse suggère le débordement des forces de la nature et célèbre par ricochet les promesses de vie. Au premier degré, ses connotations triviales, digestives et sexuelles sont évidentes. Mais l'instrument est aussi porteur de sacré, du souffle divin, de la Vie. «Ce sac est simultanément panse, poumon et géniteur. Il est corps, esprit et procréation. Avant tout, cette poche» mime le cri primal, la respiration et le langage. En même temps, elle mime le souffle de Dieu, «qui protège les simples d'esprit, les innocents. Au Moyen âge, on désignait la folie comme le *morbis sacer* ou le *haut mal*, un mal sacré»¹⁷. Il reste sans doute encore beaucoup de matériel à redécouvrir sur ce sujet, notamment en étudiant l'iconographie des repas et de la vaisselle médiévale trop délaissée jusqu'à présent par les iconographes de la musique¹⁸.

16 L'hypothèse présentée dans le présent article revient à l'auteur qui s'est appuyé sur les textes médiévaux et ceux des pères de l'église, attribuant une symbolique et une dualité entre les instruments à vent et à cordes, cf. Théodore Gérold, *Les pères de l'église et la musique* (Strasbourg 1931; = *Etudes d'histoire et de philosophie religieuse*, vol. XXV); Helmut Giesel, *Studien zur Symbolik der Musikinstrumente im Schrifttum der alten und mittelalterlichen Kirche von den Anfängen bis zum 13. Jh.* (Regensburg 1978; = *Kölner Beiträge zur Musikforschung* 94). James McKinnon, 'The meaning of the patristic polemic against the musical instruments', in: *Current musicology* 1 (1965), p. 69; Reinhold Hammerstein, *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie des Mittelalters* (Berne 1974, Francke Verlag).

17 Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte* (Paris 1983, Fayard), p. 25.

18 Walter Salmen, 'Tischmusik im Mittelalter', in: *Neue Zeitschrift für Musik* 120 (1959), pp. 323–326; idem, 'Tafelmusik im hohen und späten Mittelalter', in: *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400. Atti del VII Convegno di Studi. Viterbo, 27–30 mai 1982* (Viterbo 1983, Centro di studi sul teatro medioevale e rinascimentale), pp. 171–194.

Le triangle et ses représentations comme signe social et culturel

Claudie Marcel-Dubois

Illustrations

- Fig. 1: Anonyme français (XVe siècle), ›Le Soudan vainqueur de Saint Louis en Terre Sainte‹ dans ›Le miroir‹ de Vincent de Beauvais. Chantilly, Musée Condé, ms. 722 1196, fol. 495. – Photo: Giraudon
- Fig. 2: Détail de la tapisserie de l'›Apocalypse d'Angers‹: Ange jouant du triangle à anneaux, artisan Nicolas Bataille d'après le peintre Hennequin de Bruges (1375/1381). Angers, Musée des Tapisseries. – Photo du musée
- Fig. 3: Nils-Arvid Bringeus, ›Surrogat för Kirkklockor‹, in: Fataburen Nordiska Museets och Skansens Arsbok (1956), fig. 4. – Photo du musée
- Fig. 4: Mariotto Albertinelli (1474–1515) et Fra Bartolomeo (1472–1517), ›L'Assomption‹. Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz. – Photo du musée
- Fig. 5: Guillaume Dumortier (XVI–XVIIe siècle), ›Tableau de la vie humaine‹ (1629). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Qb 1629, Hennin 2261. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 6: Anonyme bourguignon (milieu XVe), illustration dans Martin Lefranc, ›Le Champion des Dames‹. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 12476, fol. 109^v. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 7: Christophe Huet (?–1759), ›Chinoiserie‹, »trompette marine, triangle à anneaux, tambour chinois en terre cuite, hochet‹. Chantilly, Musée Condé. – Photo du musée
- Fig. 8: David (II) Teniers le jeune (1610–1690), ›Kermesse‹. Montpellier, Musée Fabre. – Photo du musée
- Fig. 9: Hieronymus Bosch (1450–1516), ›Le jardin des délices‹, détail de ›L'Enfer‹. Madrid, Museo del Prado. – Photo du musée
- Fig. 10: Pierre Brebiette (1598-vers 1650) ›Musiciens mendiants‹, gravure. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Kd 3. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 11: Louis-Joseph Watteau dit Watteau de Lille (1731–1803), ›La joueuse de vielle à roue‹ (1783). Valenciennes, Musée des Beaux Arts. – Photo: Giraudon
- Fig. 12: Anonyme, ›Homme, femme et enfant des montagnes de Savoie‹, gravure. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, estampe no. B 78.11.13. – Photo du musée
- Fig. 13: ›Le salon de Fanchon la Vielleuse‹, gravure polychrome de Scheuker d'après de ›La Place‹. Montluçon, Musée du Vieux Château, no. 974.2.1. – Photo d'après Claudie Marcel-Dubois et Maguy Pichonnet-Andral, ›L'instrument de musique populaire, usages et symboles‹ (Paris 1980, exposition Musée national des Arts et Traditions populaires), p. 125
- Fig. 14: Anonyme français (XVIIIe siècle), ›Le concert du Sultan‹, tapisserie de la manufacture royale d'Aubusson, d'après un carton de François Boucher. Paris, Vente Palais Galliera. – Photo du catalogue
- Fig. 15: Image d'Epinal de Pellerin: ›Les caricatures parisiennes‹ no. 2. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, no. C 79.82.7. – Photo du musée
- Fig. 16: Musiciens de quadrille lors d'une ›crèche de Noël‹ (1979). Guadeloupe, Basse-Terre, Vieux Habitants, Géry. – Photo de l'auteur

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Cette étude avait été entreprise expressément pour le colloque 1985 en hommage à Ginette de Chambure. Il fallait un sujet neuf pour commémorer la notoriété de notre amie or d'une part Ginette de Chambure avait, peu avant de disparaître, porté intérêt à mes observations sur les instruments de bruit et de paramusique en France rurale et d'autre part j'avais, en ethnomusicologue, été frappée au cours de missions dans des îles de la Caraïbe ainsi que de l'Océan indien par la présence d'un instrument de bruit et de rythme associé à des ensembles instrumentaux autochtones accompagnant des danses ou des chants de lointaine origine française alors que, en France même, cet instrument, le triangle, n'existait pas ou plus – hormis naguère en Corse – dans des milieux populaires comparables.

C'est ainsi que j'ai choisi d'offrir à la mémoire de notre amie ces quelques réflexions sur le triangle sujet que, de plus, les témoins iconographiques rassemblés au Centre d'iconographie musicale qu'elle avait fondé sont venus alimenter et conforter utilement.

* * *

Trajectoire historique et trajectoire ethnomusicologique du triangle se complètent et s'expliquent l'une l'autre.

La trajectoire historique de cet instrument conduit de l'Antiquité à nos jours. Mais le triangle est-il vraiment un dérivé du sistre antique? Est-ce un instrument d'origine turque, d'origine orientale ou encore arabe? Aurait-il été importé en Europe déjà au temps des croisades ou seulement par les Turcs à partir de la seconde moitié du XVe siècle? Depuis quand a-t-il un rôle en France? Toutes interrogations auxquelles l'iconographie si elle ne peut répondre précisément peut du moins fournir une indication. Deux images significatives au moins peuvent être dès l'abord sélectionnées. Une miniature française (*fig. 1*) bien que datant du XVe siècle reporte, par son sujet, à deux siècles plus tôt, lors des croisades de Saint Louis. Intitulée «Le Soudan vainqueur de Saint Louis en Terre Sainte», elle figure parmi les musiciens un joueur de triangle¹. Puis, en second lieu, la représentation célèbre de l'un des anges musiciens joueur de triangle de la tapisserie de l'«Apocalypse d'Angers» (*fig. 2*) qui est datée du dernier quart du XIVe siècle².



Fig. 1

1 «Le miroir» de Vincent de Beauvais composé vers 1244, manuscrit datant du XVe siècle, Chantilly, Musée Condé, ms 722 1196 f° 495. Voir Chantilly, le cabinet des livres. Ms. vol. III: Histoire (Paris 1911, Plon-Nourrit et Cie), p. 19.

2 Tapisserie de l'«Apocalypse d'Angers», artisan Nicolas Bataille, peintre Hennequin de Bruges (fin XIVe siècle). Les anges musiciens figurent sur la bordure supérieure des panneaux successifs qui composent cette tenture. Voir La tenture de l'Apocalypse d'Angers, Cahiers de l'Inventaire de Nantes, no. 4 (1986, Association pour le développement de l'Inventaire général des monuments et des richesses artistiques en région des Pays de Loire). Voir aussi La tapisserie de l'Apocalypse, préface rédigée par René Planchenault et 93 photographies réunies sous jaquette cartonnée (s. l. s. a.).



Fig. 2



Fig. 4



On peut donc poser que le triangle est en usage en France depuis au moins sept siècles.
Sous quelle forme ?

Selon ses représentations artistiques le triangle, instrument fait d'une tige de métal coudée en deux points et dessinant un triangle équilatéral, porte des anneaux qui sont enfilés sur le segment inférieur du cadre depuis ses premières figurations jusqu'à la fin du XVIIIe siècle ou début du XIXe siècle³. Il est tenu à la main par un lien de suspension – ou un anneau – et frappé de l'autre main sur l'un des segments latéraux par une tige d'acier qui attaque de l'intérieur du cadre. A partir du début du XIXe siècle semble-t-il les anneaux disparaissent, puis le cadre que forme le triangle, fermé jusqu'alors est ouvert à sa base⁴. Cette évolution morphologique dont seule, à ma connaissance, et mises à part les reconstitutions, l'iconographie permet de prendre conscience a de toute évidence modifié à travers les siècles, la sonorité de l'instrument.

En Europe l'histoire figurée de cet instrument, sous sa forme de triangle équilatéral, semble débiter plus tôt que son histoire écrite car dès la fin du XIVe siècle – on l'a vu – et surtout depuis le XVe siècle, l'iconographie occidentale abonde en figurations du triangle. Or ce n'est qu'à la fin du XVIe siècle que l'on trouve la première mention écrite du terme triangle: en 1589, en Allemagne; Michael Praetorius dans son *»Syntagma Musicum«* l'a cité en 1618, et, en France, il faut attendre l'*»Harmonie Universelle«* de Marin Mersenne en 1636 pour en lire une description complète, encore se trouve-t-elle sous le nom fallacieux de *»cymbale«*⁵. On sait que le triangle, d'abord relégué dans la *»musique irrégulière«* ne fit son entrée dans la musique légitime en Occident que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Il fit alors partie du groupe des percussions dit *»musique des janissaires«* ou *»musique turque«* de la musique militaire et fut introduit dans la musique d'opéras par des compositeurs de l'époque avant de devenir au XIXe siècle un membre de nos orchestres symphoniques.

C'est là, en abrégé, l'histoire officielle du triangle qu'il convenait de rappeler car les documents iconographiques aussi bien que les données ethnomusicologiques traduisent un autre volet de cette histoire.

Interrogeant d'abord les témoignages ethniques du triangle on observe que le triangle corse est représentatif du modèle contemporain populaire. Ce triangle est en métal forgé. Il est sans anneaux s'entrechoquant, sans dispositif particulier de suspension, de forme équilatérale, ouvert à sa base, les deux extrémités de la tige coudée retournées en volute. Il est tenu à la main et joué à l'aide d'une batte de métal indépendante. Instrument de rythme et d'accompagnement de danse, ses mesures d'encombrement sont environ de 25 cm de haut et 20 cm de large et s'apparentent à celles des triangles figurés depuis le XIVe siècle. En revanche il existe en Suède des triangles

3 Certaines particularités de l'instrument sont toutefois à signaler quant à sa forme et à la présence d'anneaux. Curt Sachs dans *The History of Musical Instruments* (New York 1940, Norton), p. 437, signale que des peintures italiennes et anglaises du XVe siècle représentent l'instrument qui nous occupe non pas sous forme triangulaire (*»trepie«* en vieux français) mais sous une forme trapézoïdale ressemblant à celle d'un étrier médiéval. Quant aux anneaux, leur nombre varie selon les époques de trois à six généralement. On connaît au XVIIIe siècle sous le nom de crotale un triangle fermé qui fait exception et qui possède cinq branches horizontales à l'intérieur du triangle chacune munie de un à trois anneaux; Filippo Bonanni, *Descrizione degl' istromenti armonici d'ogni genere* (Rome 1776, Venanzio Monaldini), pp. 147ff. et planche LXXXIX.

4 La représentation du triangle dans Michael Praetorius, *Syntagma Musicum, II De Organographia* (Wolfenbüttel 1619, Elias Holwein), pl. XXII, no. 5, en 1619, fait curieusement exception à cette règle car malgré la présence des anneaux, le cadre est coupé en un point, chaque extrémité des deux segments est retournée et dessine une volute comme c'est le cas le plus fréquent dans les triangles populaires contemporains.

5 Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris 1636); édition fac-similé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annotée par l'auteur, introduction par François Lesure (Paris 1963, éditions du Centre national de la Recherche scientifique, vol. 3). Voir Livre septième, proposition XXIV, p. 48f. du fac-similé.

semblables mais de grandes dimensions et suspendus à des portants. Ce sont alors des instruments de communication servant de cloches soit pour annoncer le culte (fig. 3), soit pour communiquer de ferme en ferme; ils étaient encore en usage vers 1955⁶.

Cependant le triangle populaire, à tenir à la main, est le plus répandu et paraît avoir son foyer culturel original dans les pays méditerranéens. On le rencontre de nos jours en Italie (en particulier en Sardaigne), en Espagne (aux Baléares notamment) et au Portugal, en Grèce pour des rituels de Noël et de Nouvel An, en Egypte où il est associé à la musique liturgique copte et où il représenterait une lointaine réminiscence du sistre antique. De plus, le triangle des pays méditerranéens semble, dans certains cas et à une époque donnée, avoir suivi les voies de migration culturelle consécutives aux anciennes conquêtes du Nouveau monde. En Bolivie par exemple le »ch'inisku« (quecha) ou »triangulo« (espagnol) apparaît comme un produit de synthèse étant mêlé aux grands ensembles andins de flûtes de Pan et ayant une forme et une technique de jeu analogues à celles du modèle populaire européen et méditerranéen⁷. On notera aussi plus loin le cas particulier du triangle comme signe culturel dans le monde créole.

L'analyse du corpus iconographique que j'ai pu constituer principalement à partir du fonds du Centre d'iconographie musicale à Paris, et que j'ai élargi à des faits relevant de l'ethnomusicologie, fournit différentes données. Partant de l'hypothèse que la figuration du triangle dans une œuvre d'art plastique du XVe au XIXe siècle pouvait être l'indicateur ou la marque de pluralités d'intentions j'ai cherché dans ce corpus à isoler le triangle des autres instruments et à trouver indices et constantes significatives le concernant.

Ecartant les grands ensembles instrumentaux où le triangle est perdu parmi les harpes, les luths, les psaltérions, les orgues portatifs, les trompettes, les flûtes, les tambours etc., j'ai recherché un sens à des groupements plus modestes ne dépassant pas en règle générale cinq instruments et limités de préférence à trois ou même à deux types instrumentaux, petits groupes où la présence du triangle ne semble pas alors innocente. Bien que ponctuant mon raisonnement de toutes les réserves que l'analyse de ce genre d'images peut entraîner, il m'a semblé que la figuration du triangle serait le signe de plusieurs ordres d'informations: informations symboliques, sociales, culturelles. Sans attendre un examen ultérieur, je pose ici les cas qui me semblent les plus représentatifs de ces trois ordres d'information.

Quant à la *symbolique*, la présence du triangle paraît signifier, selon les époques ou les genres, des situations opposées.

Autour des années 1400 et au XVe siècle figurant entre les mains d'anges musiciens et parfois, bien que rarement en France, entre celles de squelettes de danse macabre⁸, le triangle évoque tour

6 Nils-Arvid Bringeus, »Surrogat för Kirkklockor«, in: Fataburen Nordiska Museets och Skansens Arsbok (1956), pp. 93-110. Ajoutons qu'en Suède également au début de notre siècle, le triangle, mais de petite dimension, accompagnait les danses au violon à l'intérieur des maisons. Voir aussi un cas analogue en Suisse: représentation du triangle à volutes, sans anneau, sur une peinture anonyme datée 1811 dans un ensemble instrumental de musique domestique (Catalogue d'exposition, Paris mars 1976, Porte de la Suisse, p. 10).

7 Voir fig. 5 et p. 154 de Max Peter Baumann, »The Kantu, ensemble of the Kallawayá at Charazani (Bolivia)«, in: Yearbook for Traditional Music, vol. XVII (1985), published by the International Council for Traditional Music (ed. Dieter Christensen).

8 A l'inverse, semble-t-il, du cas français, l'iconographie de sources allemande et suisse fournit au tournant des XVe et XVIe siècles des exemples de la présence du triangle dans les danses macabres. Le Knoblochzederdruck, daté 1485, le manuscrit de Zimmer (vers 1520) en sont les sources les plus connues. Dans ces œuvres où sont figurés des personnages représentant diverses professions, chaque vivant est entraîné dans la danse des morts par un squelette musicien et danseur. C'est le chapelain qui est conduit dans l'autre monde par un squelette au triangle: squelette agitant, secouant les anneaux de cet instrument; voir Reinhold Hammerstein, Tanz und Musik des Todes. Die

à tour une musique de mort et, plus fréquemment, une musique céleste. ›L'Assomption de la Vierge‹ d'Albertinelli et du Frère Bartholomé qui présente un charmant angelot joueur de triangle est un des nombreux exemples de ce dernier cas (fig. 4)⁹.

Plus tard au XVIe et au début du XVIIe siècle, le triangle est pris comme symbole de musique infernale. On distingue nettement le fait dans le ›Tableau de la vie humaine‹ de Guillaume Dumortier qui a été daté de 1629 et où s'opposent »pompe mondaine« et »chœur angélique« dans lesquels dominent les instruments à cordes à »plaisirs infernaux« où se trouve un triangle joué par un démon et voisinant avec un grill et les chaînes de l'Enfer (fig. 5)¹⁰.

Tout en nous ramenant au XVe siècle, la représentation des Muses dans ›Le Champion des Dames‹¹¹ mérite ici un commentaire. L'une des Muses, Erato, y est figurée jouant du triangle parmi ses sœurs toutes musiciennes (fig. 6). Bien que les attributions des Muses aient beaucoup



Fig. 5

mittelalterlichen Totentänze und ihr Nachleben (Bern et München 1980); se reporter notamment aux pages 112–128 et aux figs. 146 et 300. La scène au triangle du Knoblochtzerdruck est reproduite d'autre part dans Georges Kastner, *Les danses des morts* (Paris 1852), pl. VII, fig. 46.

9 Voir l'Assomption de la Vierge, tableau de Mariotto Albertinelli (1474–1515) et du Frère Bartholomé (1472–1517) conservé à Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

10 Guillaume Dumortier (fin XVIe siècle – début XVIIe siècle), ›Tableau de la vie humaine‹, gravure Carolus Fermault instruxit, Guillelmus du Mortier figuravit et sculpsit. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, collection Hennin 2261. Daté 1629 dans le catalogue Hennin. Le triangle et les autres objets de fer (grill, chaînes) se trouvent dans le coin droit de l'œuvre entre les mains de démons entassés dans une sorte de grotte infernale tandis que le »chœur angélique« est figuré dans l'angle opposé du »tableau« où des musiciennes à l'ombre d'un bosquet paradisiaque jouent harpes, luths et autres instruments mélodieux.

11 Manuscrit, école bourguignonne (XVe siècle). Paris, Bibliothèque nationale, fonds français 12476, fol. 109^v. Voir, entre autres, *Le maître du Champion des Dames* (s. l. 1937), in-8°, 6 p., illustration fac-similé. Le ›Champion des Dames‹, poème allégorique de Martin Le Franc, a été composé vers 1440.



Fig. 6

varié selon les époques, on sait qu' Erato a été considérée comme la Muse de la poésie lyrique et de la poésie érotique. Le port du triangle par une telle Muse n'apparaîtrait-il pas comme une synthèse de ce qui serait la symbolique bipolaire du triangle et de son jeu jusqu'au XVIIe siècle: le monde d'en haut ou monde spirituel avec le jeu du triangle par les anges en des scènes de musique lyrique ou céleste; le monde d'en-dessous ou monde matériel et sensuel avec le jeu du triangle par des démons ou des monstres à la manière de Bosch et de ses représentations de l'Enfer dont on parlera plus loin.

Symbole de musique à intention religieuse, céleste, macabre ou infernale jusqu'au XVIIe siècle, le triangle devient ensuite signe de musique satirique, ou encore parodique. Le «Recueil des plus illustres proverbes» de Jacques Lagniet contient une gravure connue qui est significative à cet égard. En frontispice sur le joueur de triangle, lui-même tout contourné, on lit «Le bruit de mon instrument vous semble-t-il pas charmant? ...»¹². Une gravure de Gagnière, également du XVIIe siècle offre à son tour une représentation parodique du triangle: il s'agit d'un cortège de mariage de mendiants avec un joueur de triangle et un joueur de bumbas de carnaval qui tiennent le rôle de musiciens de noces¹³. L'aspect parodique du triangle a été repris au XVIIIe siècle notamment dans des peintures décoratives, par exemple dans des scènes de singeries telle celle peinte par Christophe Huet à Chantilly où un singe déguisé en chinois joue du triangle, avec conviction (fig. 7)¹⁴.

12 Illustration pour un proverbe de Lagniet: «Le bruit de mon instrument...». Voir Albert Pomme de Mirimonde, *Iconographie musicale sous les rois Bourbons* (Paris 1977, Picard), vol. II, planche XLVIII, fig. 85 et p. 186, note 54.

13 Mirimonde (note 12), vol. II, p. 192.

14 Chantilly, Musée Condé, peinture décorative due à Christophe Huet (?-1759): «Chinoiserie». Le singe central se balance dans un hamac tout en jouant d'un tambour vertical à une membrane; des deux singes musiciens latéraux, c'est celui à droite de la composition qui joue du triangle à anneaux, celui de gauche, dans une attitude plus calme, joue de la trompette marine.



Fig. 7

Le *milieu social* du joueur de triangle et l'emploi de l'instrument se lisent sans ambiguïté dans notre corpus iconographique. Sortant de l'environnement à tendance religieuse où, en règle générale, les joueurs de triangle ont été d'abord situés, de nombreuses œuvres à partir du XVII^e siècle les dépeignent dans le cercle des sociétés populaires qu'elles soient rurales ou urbaines ou encore localisées régionalement.

La «Kermesse» de David Teniers le jeune (1610–1690), du Musée Fabre à Montpellier fournit un bon exemple de ces musiciens, généralement des jeunes garçons, et de l'usage du triangle dans des milieux ruraux populaires; elle atteste également le rôle de l'instrument dans l'accompagnement des danses paysannes (fig. 8). De surcroît, cette peinture témoigne de l'association triangle-vielle à roue, combinaison socio-musicale qui mérite attention.

A prendre en considération un élément du tableau «L'enfer» de Hieronymus Bosch, l'association des deux instruments triangle-vielle à roue aurait été déjà en usage au XVI^e siècle. En effet dans un détail du «Jardin des délices», Bosch représente une belle vielle à roue et fait apparaître un triangle qui semble surgir de la boîte à clavier de cette vielle (fig. 9)¹⁵. Ce triangle est joué par une vieille femme au lieu de l'être comme de coutume par un jeune garçon. Cette anomalie est cohérente avec le contexte d'inversion qui préside à l'ensemble de cette œuvre.

Cependant ce n'est qu'à partir du second tiers du XVII^e siècle que le triangle devient le compagnon attitré de la vielle à roue en milieu populaire. L'iconographie présente ce nouveau couple de musiciens en situation de quête. La condition du joueur de triangle dominé et jalouxé par le quêteur principal, le vieilleux aveugle, peut être saisie dans des productions artistiques de l'époque. Une gravure de Pierre Brebiette¹⁶ décrit une scène typique de cet état (fig. 10).

15 Hieronymus Bosch (vers 1462–vers 1516), «Le jardin des délices», détail.

16 Pierre Brebiette (1598–vers 1650), gravure représentant un couple de mendiants musiciens (vieux et joueur de triangle) accompagnés d'un chien (dansant?). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Kd. 3. Voir catalogue d'exposition «L'instrument de musique populaire, usages et symboles» par Cl. Marcel-Dubois et M. Pichonnet-Andral (Paris 1980, édition de la Réunion des musées nationaux), p. 119, no. 200.



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 12



Fig. 11



Fig. 13

Le duo vielle à roue et triangle des musiciens mendiants du XVIII^e siècle s'affirme au siècle suivant comme couple de jeunes quêteurs et d'amuseurs ambulants. Louis-Joseph Watteau dit Watteau de Lille a peint plusieurs scènes qui se rapprochent du genre mais c'est sa «Joueuse de vielle à roue» du musée de Valenciennes¹⁷ datée 1783 qui est la plus explicite pour notre propos. La jeune vielleuse quêteuse est accompagnée par un jeune homme jouant du triangle et montrant des animaux savants à un groupe de campagnards. La scène est manifestement destinée à attirer la curiosité et à amuser pour mieux quêter (fig. 11).

Iconographie et identité régionale s'allient pour renforcer encore au XIX^e siècle la proposition du couple triangle-vielle à roue. En effet, la Savoie était connue à cette époque pour envoyer sa jeunesse, loin de la région, pour travailler et gagner de l'argent. Or la figuration des prestations de jeunes joueurs de triangle et de vielle à roue complètent, avec l'image de la marmotte et du montreur de lanterne magique, la représentation emblématique des savoyards du XIX^e siècle. Plusieurs estampes populaires renseignent sur ce phénomène de société; on citera l'estampe «Homme, femme, enfant des montagnes de Savoie» reproduite fig. 12¹⁸.

17 Voir no. 379 du Catalogue illustré et annoté des œuvres exposées au Palais des Beaux Arts de la ville de Valenciennes (Valenciennes 1931).

18 Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, estampe B.78.11.13. Taille-douce coloriée sur papier vergé. Peintre Labrousse. Planche extraite de l'ouvrage de Grasset de Saint-Sauveur, *Encyclopédie des voyages contenant l'abrégé historique des mœurs, habitudes domestiques, religions, fêtes, supplices, funérailles, sciences, arts et commerce de tous les peuples* (Paris 1796). Citée dans Michèle Hebert et Yves Sjöberg, *Bibliothèque nationale, Département des Estampes, Inventaire du fonds français (graveurs du XVIII^e siècle)* (Paris 1973), pp. 267f., no. 54.



Fig. 14

C'était en particulier à Paris qu'aboutissaient les jeunes savoyards et, parfois, s'y installaient. Fanchon la Vielleuse en est un exemple. Cette personne a inspiré plusieurs vaudevilles du début du XIXe siècle. D'origine savoyarde, Fanchon qui avait en réalité une vie agitée tenait salon à Paris. Lors de ces réceptions elle jouait de la vielle à roue accompagnée au triangle par un valet montagnard, de Savoie lui aussi. Une gravure de Scheuker¹⁹ reproduisant un tableau de vaudeville décrit la scène et son milieu urbain (*fig. 13*).

Il s'agit à ma connaissance d'une des dernières représentations du duo triangle-vielle à roue en France. C'est surtout, en définitive, l'iconographie qui aura révélé l'existence d'une telle association instrumentale. Dans les milieux ruraux et populaires, cette combinaison n'est plus connue depuis, environ, le milieu du XIXe siècle; le triangle en effet a cédé sa place dans son rôle de compagnon de la vielle à roue à d'autres instruments modifiant ainsi l'ancien style de la musique de vielle.

19 Scheuker, 'Le salon de Fanchon la Vielleuse', d'après de 'La Place', gravure polychrome, Montluçon, Musée du Vieux Château, no. 974.2.1. Voir catalogue d'exposition 'L'instrument de musique populaire, usages et symboles' (note 16), pp. 125f., no. 217 (texte et reproduction).

Signe symbolique, signe social, le triangle conformément à ses figurations dans notre art plastique est aussi une *marque culturelle*.

En effet le triangle paraît être dans l'Europe du XVIII^e siècle l'image musicale convenue de l'exotisme; il définit une culture étrangère, le plus souvent orientale ou extrême-orientale. Une tapisserie de la manufacture royale d'Aubusson réalisée d'après un carton de François Boucher, »Le concert du Sultan« en est un témoin²⁰. Un triangle y est représenté seul au milieu d'instruments dont les figurations sont intentionnellement différentes des instruments français de l'époque telle celle du »shamisen« (fig. 14). Le triangle était donc, semble-t-il, lui-même et par nature, suffisamment évocateur de pays lointains.

En milieu populaire, c'est également entre les mains de personnages exotiques que le triangle se trouve représenté. L'image d'Epinal de Pellerin »Les caricatures parisiennes«²¹ représente parmi celles-ci le Magot de Chine, bouffon des rues de Paris. C'est un triangle que fait tinter ce personnage chinois alors qu'un autre personnage le »Troubadour parisien« joue, lui, sur des instruments plus mélodieux et qui se lisent comme européens (fig. 15).



Fig. 15

20 Se reporter pour cette tapisserie à la vente du 26 mars 1964 au Palais Galliera à Paris. Voir le carton de François Boucher (1703-1770) au Musée des Beaux Arts et d'Archéologie de Besançon (cliché Bulloz, no. 15415).

21 De François Georgin (?), »Les caricatures parisiennes« no. 2 (1827). Bois de fil colorié au pochoir sur papier vergé. Image d'Epinal de Pellerin. Paris, Musée national des Arts et Traditions populaires, C 79.82.7.

A la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles le triangle peut se prévaloir d'un double statut socio-culturel. C'est un instrument populaire mais il sera bientôt un instrument »savant« à part entière. Déjà sous le Directoire, le triangle est accepté dans les concerts parmi les guitares, les violons, les contrebasses, les flûtes traversières, les tambours de basque. Le tableau du peintre français N. A. Taunay (1755–1830), *Concert sous le Directoire*²² est à cet égard instructif. Remarquons que c'est à un jeune garçon qu'est dévolu le rôle du joueur de triangle, coutume qui s'est poursuivie au XIX^e siècle dans les scènes de quête.

Instrument savant, instrument populaire, le triangle qui a été choisi également comme représentatif de la musique exotique est aussi de surcroît l'instrument peu fragile et facile à jouer qui est arrivé dans les îles lointaines célébrées par le romantisme où, paradoxalement, il devient un signe culturel européen et plus particulièrement français.

Le monde créole en effet fournit plusieurs témoignages anciens et actuels de la présence du triangle, porteur de culture européenne. Une peinture créole de style Directoire²³ permet par la scène qu'elle décrit de postuler que le triangle a été apporté aux Antilles dès le début du XIX^e siècle par des Blancs. Au milieu d'un paysage créole deux enfants blancs dansent au son d'une flûte-tambour d'inspiration provençale jouée par un Antillais. Les pas des enfants sont scandés par les sons d'un triangle animé par une Européenne très attentive à marquer le rythme de la danse. De nos jours, aussi bien en pays cajun de Louisiane que dans les îles francophones de la



Fig. 16

22 Voir *La Musique. Les Hommes, les Instruments, les Œuvres*, éd. Norbert Dufourcq (Paris 1965, Larousse), vol. 2, planche hors texte face page 97, haut.

23 Collection particulière, Paris.

Caraïbe et de l'Océan indien, le triangle fait partie des ensembles instrumentaux créoles métissés d'eupéanisme à différents degrés. Ainsi dans les orchestres de quadrille en Guadeloupe ou dans les Mascareignes la présence constante dans le groupe des instruments de rythme du triangle aux côtés de tambours d'origine non-européenne apparaîtra comme une marque culturelle française (*fig. 16*)²⁴.

L'apport de l'iconographie dans la connaissance du triangle est important, parfois déterminant. C'est le cas dans la mesure où il concerne l'origine et l'évolution morphologique de l'instrument, seulement esquissées dans ces pages. Mais en réalité c'est une lecture plus complète qu'en offre l'iconographie. Celle-ci confirme la nature même du triangle, essentiellement instrument de communication. Elle informe sur le sens musical des sonorités de l'instrument : par son timbre et ses possibilités de rythme, le triangle est complémentaire à des instruments mélodiques, principalement à des instruments à cordes. Elle renseigne sur les idéologies – représentations célestes, infernales – et sur l'usage symbolique qui est fait du triangle dans les œuvres d'art plastique selon les époques. Elle permet de suivre ou de découvrir les milieux sociaux et les cheminements régionaux de l'instrument. Elle révèle aussi le triangle comme un signe culturel : signe de culture exotique en milieu français, signe de culture française en milieu créole indigène. Ce dernier statut témoigne peut-être mieux que d'autres de l'intérêt d'associer non seulement les données historiques et littéraires à celles de l'iconographie mais aussi les données de l'ethnomusicologie.

24 En pays créole, les veillées de Noël dites « crêches de Noël » mobilisent souvent des petits orchestres de quadrille dont les instruments de rythme sont composés de tambours Gro Ka (make, boula), de racleur (siak), de hochets (cha cha) et de triangle (triyang). Tel était le cas par exemple en 1979 et en 1982 en Côte-sous-le-vent de la Basse-Terre de Guadeloupe. Voir Cl. Marcel-Dubois et M. Pichonnet-Andral, *Musique de la Côte-sous-le-vent*, album avec deux microsillons et un livret de 27 pages, notations musicales, illustrations (Paris et Basse-Terre 1986), p. 20, photos 3 et 15 (notre *fig. 16* reproduit la photo 15). Voir aussi dans la même collection l'album « La musique à Marie-Galante » (Paris et Basse-Terre 1982), qui cite également les triangles, p. 5, photo 15.

Les personnages musiciens dans les gravures de mode parisiennes de la fin du XVII^e siècle: intérêt et limites d'un genre iconographique

Catherine Massip

Illustrations

- Fig. 1: Jean Le Pautre (1618–1682), ›Homme estans à la promenade‹, gravure (s. a.). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Oa. 49 pet. fol. C. 487. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 2: Diffusé par Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Déshabillé de chambre‹, gravure (1682). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1024. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 3: Diffusé par Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Déshabillé de chambre‹, gravure (1685). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1025. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 4: Henri (II) Bonnart (1642–1711), ›Dame de qualité en habit de chambre‹, gravure (1683). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1013. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 5: Henri (II) Bonnart (1642–1711), ›Dame de qualité en habit de chambre‹, gravure (s. a.). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1014. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 6: Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Le Maistre à dancier‹, gravure (1676). Ibidem, Oa. 53 pet. fol. C. 1133. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 7: Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Le Maistre à dancier‹, gravure (1682). Ibidem, Oa. 53 pet. fol. C. 1134. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 8: Nicolas Arnoult (fin XVII^e siècle), ›Femme de qualité jouant du clavecin‹, gravure (1683). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1027. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 9: Nicolas Arnoult (fin XVII^e siècle), ›L'Ouye‹, gravure (1693). Ibidem, Oa. 56 pet. fol. C. 1604. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 10: Nicolas Arnoult (fin XVII^e siècle), ›La Belle au frais‹, gravure (1693). Ibidem, Oa. 51 pet. fol. C. 861. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 11: François Gérard Jollain (fin XVII^e siècle), ›Homme de qualité jouant de l'angélique‹, gravure (s. a.). Ibidem, Oa. 49 pet. fol. C. 491. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 12: Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Damon jouant de l'angélique‹, gravure (1687). Ibidem, Oa. 49 pet. fol. C. 490. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 13: Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›La Musique‹, gravure (s. a.). Ibidem, Oa. 58 pet. fol. C. 1906. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 14: Nicolas Bonnart (vers 1637–1718), ›Symphonie du Tympanum, du luth et de la flûte d'Allemagne‹, gravure (s. a.). Ibidem, Oa. 52 pet. fol. C. 1029. – Photo de la bibliothèque

Reproductions avec la permission du propriétaire

* * *

Les gravures de mode éditées à Paris sous le règne de Louis XIV et représentant des personnages musiciens ont été remarquées depuis longtemps pour leurs qualités illustratives : en 1873, le rédacteur de la ›Chronique musicale‹ choisissait déjà comme illustration un Bonnart intitulé ›Dame jouant de la viole¹. Bien qu'Albert de Mirimonde en ait rédigé des descriptions détaillées dans son ›Iconographie musicale sous les rois Bourbons², aucune analyse critique d'ensemble ne leur a été consacrée.

Nous avons donc recensé, dans les collections du Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, un ensemble d'environ soixante-quinze documents, chiffre qui ne tend pas à

1 Chronique musicale (1873), vol. 2, no. 42, pp. 296f.

2 Albert Pomme de Mirimonde, Iconographie musicale sous les rois Bourbons (Paris 1975, A. et J. Picard), vol. I [abrégé en ›Mirimonde‹ dans la suite des notes].



Homme etant a la Promenade. 1787
à Paris, sur le quai, sous le Pont Neuf *en vente chez les Citoyens L. Bachelier*

Fig. 1



Des habits de chambre. 1682
A voir cette Jeune merveille, De son d'aussein par l'oreille,
On ne sçait qui charme le mieux, Ou de sa beauté par les yeux.
Chez le Banquier rue d'Anjou le Grand *chez le Prince de Roy*

Fig. 2

l'exhaustivité puisque d'autres gravures viendront certainement compléter ce petit corpus. Celui-ci suscite de nombreuses questions. Quelle valeur attribuer au mode de représentation des instruments qui y figurent? Quel contexte social ou symbolique suggère-t-il? Quelle image donne-t-il de la pratique musicale dans cette société de la fin du XVIII^e siècle? Pour proposer quelques réponses, il faut connaître au préalable l'origine de cette production.

Définition du genre

La diffusion de tels documents, isolés au sein d'œuvres gravés souvent riches de plusieurs centaines de pièces, résulte autant d'un esprit d'entreprise mercantile que d'une volonté d'ordre esthétique.

Ces gravures se caractérisent par certains aspects communs qu'il convient d'énumérer, bien qu'ils soient familiers aux spécialistes de l'iconographie musicale.

Elles mettent en scène un personnage unique, masculin ou féminin, ou plusieurs personnages. Dans ce dernier cas, les acteurs de la petite scène représentée chantent, jouent d'un instrument ou tiennent un rôle non musical. Selon l'instrument de musique pratiqué, le personnage sera tantôt dessiné en pied, tantôt présenté assis. Parmi les personnages en pied, nous avons relevé un chanteur, une chanteuse, un luthiste, un joueur d'instruments à archet, des joueurs d'instruments à vent, flûte, cor, etc. La position assise se justifie en général par la tenue de l'instrument, clavecin,

orgue, harpe, viole de gambe. Pour quelques instruments de la famille des cordes pincées, le doute subsiste dans l'esprit du graveur et l'on observe parfois un manque de vraisemblance évident. La position de l'Homme estans à la promenade³ (fig. 1) de Jean Le Pautre qui, tout en tenant un luth debout, arpente le jardin du Luxembourg suggéré à l'arrière-plan, peut être expliquée par sa «fonction» de promeneur et non par celle de musicien.

Certains instruments de musique comme le clavecin semblent des attributs exclusivement féminins, d'autres, comme la guitare et le luth, apparaissent entre les mains d'hommes ou de femmes.

Le terme «gravure de mode» a été admis pour deux raisons: le titre et l'attention portée au costume.

Voici, à titre d'exemple, une liste d'inscriptions faisant seulement référence à l'habit et, incidemment, à l'appartenance sociale de la musicienne, sans qu'aucune mention n'indique la présence d'un instrument de musique: ›Deshabillé de chambre‹, deux versions d'une gravure datées 1682 et 1685, diffusées par Nicolas Bonnart, représentant une joueuse d'épinette⁴ (figs. 2 et 3); ›Dame de qualité en habit de chambre‹, une gravure d'Henri Bonnart dont on connaît deux états, l'un daté 1683, l'autre non daté: la ›dame‹ tient une guitare⁵. ›Dame de qualité en manteau‹⁶ gravée la même année par Jean-Baptiste Bonnart: la dame debout joue du luth; ›Dame en habit de chambre‹⁷ par Jean de Saint-Jean en 1675, aussi guitariste; le célèbre ›Habit de ville‹⁸ de Nicolas Bonnart un joueur de viole de gambe inspiré selon Albert de Mirimonde par une gravure de Schenk⁹.

L'attention portée au costume devient évidente quand on peut comparer deux versions d'une même gravure. Des deux versions du ›Deshabillé de chambre‹ précédemment mentionné, la plus tardive est paradoxalement la plus dépouillée, le dessin de l'instrument s'y faisant très allusif: tout décor au fond ou sur l'instrument susceptible de détourner l'attention du costume a disparu. On observe le même phénomène sur les deux états de la ›Dame de qualité en habit de chambre‹ (figs. 4 et 5) d'Henri II Bonnart: la chaise et la guitare sont les seuls éléments identiques ce qui souligne le caractère très accessoire de l'instrument de musique; ont changé par ailleurs la tête de la musicienne – et surtout sa coiffure – quant à la robe, elle s'est chargée de divers détails complémentaires, frange, traine et dentelles. ›Le Maistre à dancier‹ (avec violon) de Nicolas

3 Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes (= B. N., Est.), Kd. 3, Oa. 49 pet. fol. (C. 487), Oa. 74 C. 5064; luth à 13 cordes simples, 10 doubles frettes, chevillier à 7+6 chevilles.

4 Roger-Armand Weigert, Inventaire du fonds français, Graveurs français du XVIIe siècle (Paris 1939ff., Bibliothèque nationale), 9 volumes parus jusqu'à Sébastien Le Clair (commencé par R.-A. Weigert, actuellement poursuivi par Maxime Préaud) [œuvre abrégé en »Weigert, IFF« dans la suite des notes], Nicolas Bonnart, no. 276; B. N., Est., Oa. 52 pet. fol. (C. 1024 et C. 1025). Quatrain: »A voir cette jeune merveille/On ne sçait qui charme le mieux/De son clavessin par l'oreille/Ou de sa beauté par les yeux«. Cf. Mirimonde, vol. I, no. 116.

5 Weigert, IFF, Henri Bonnart, no. 489; B. N., Est., Oa. 52 pet. fol., pp. 124 et 125 (C. 1013, C. 1014); guitare à 12 (ou 13?) cordes, 6×2 chevilles, 7 frettes à espacement modulé, rosace. Quatrain: »Il faudroit estre bien bizarre/Pour resister a vos apas/Quand vous joues de la gitarre/Pour moy je ny resiste pas«. Cf. Mirimonde, vol. I, p. 145).

6 Weigert, IFF, Jean-Baptiste Bonnart, no. 45; luth à 15 cordes, 8 frettes, chevillier à 10+7 chevilles (ou 9+6?). Quatrain: »Ce lut pincé parfaitement/Par des mains qui sont sans pareilles,/Peut charmer insensiblement,/Plûtost les Cœurs, que les oreilles«.

7 B. N., Est., Kd. 3, Oa. 52, p. 128 (C. 1017); guitare à 5×2 cordes, chevillier à 5×2 chevilles, 8 frettes à espacement régulier.

8 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, no. 263; basse de viole à 7 cordes dont 4 filées, chevillier à 4+3 chevilles, 8 frettes, ouïes en C. Quatrain: »Il ravit par son harmonie/Mais il feroit tout autrement/S'il accorderoit son instrument/Avec sa charmante Uranie«.

9 Mirimonde, vol. I, pp. 147f.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Bonnart dont nous avons deux versions datées 1676 et 1682 diffère uniquement par les détails du costume¹⁰ (figs. 6 et 7).

La référence au costume dans le titre n'est que l'un des éléments qui interviennent dans cette identification des gravures de mode. Le style de la gravure, la personnalité du graveur et du diffuseur servent également de critères pour apparenter des documents qui diffèrent par le titre et qui se rattachent souvent à d'autres catégories, portraits, scènes de genre et allégories, ainsi que l'avait remarqué Roger-Armand Weigert¹¹.

Parmi les thèmes allégoriques, la plupart du temps traités sous forme de séries, certains se prêtent à l'évidence à une représentation de personnage musicien, ainsi, *«L'Ouye des Cinq Sens»* que nous trouverons en claveciniste, harpiste, guitariste, joueuse de lyre, luthiste¹², ainsi, *«La Musique»* parmi les Arts libéraux – un thème beaucoup moins fréquent que l'Ouye – ainsi, *«L'Air»* parmi les Éléments, que Nicolas Bonnart représente sous les traits d'une organiste¹³. Chez Gaspard Deshayes, *«Le Plaisir»*¹⁴ sera figuré par une dame touchant une épinette identique à celle qu'il a gravée pour son allégorie de *«L'Ouye»*.

Un autre thème allégorique devrait suggérer l'emploi de personnages musiciens : celui des Muses. Or, les conventions attachées à la mythologie semblent régner dans ces séries ; hormis la lyre antique adaptée au goût du XVII^e siècle, nous n'y trouverons que le luth, souvent figuré avec peu de précision.

Le choix de l'instrument surprend parfois mais il correspond aux canons de l'époque. Pour *«Le Sanguin»*, luthiste mélancolique situé dans un paysage¹⁵, Henri Bonnart s'est inspiré de *«Della novissima iconologia»* de Cesare Ripa.

Dans les séries des Métiers, apparaît *«Le Maistre à danser»*, pourvu, dans une version datée de 1676 et 1682 due à Nicolas Bonnart, d'un violon, et, dans une version plus tardive, d'une simple pochette¹⁶ : faut-il voir dans cette modification, un écho des querelles entre les maîtres joueurs d'instruments et les maîtres à danser ?

Le petit peuple des villes et du monde rural est parfois représenté avec quelques instruments de musique très précis, flûte, chalumeau, vielle à roue. Albert de Mirimonde a commenté le symbolisme trivial suggéré par ces instruments à vent : les quatrains placés au bas de gravures qui se font pendant comme celle du *«Berger de Gonesse»* et de la *«Bergère de Gonesse»*¹⁷ viennent confirmer son interprétation.

10 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, no. 234 ; violon à 4 cordes, 4 chevilles, ouïes en S. Quatrain : *«A bon droit ce Maistre de Dance/Veut que de luy l'on fasse cas/Puisque des gens de conséquence/Font gloire de suivre ses pas»*. Cf. Mirimonde, vol. I, no. 110.

11 Weigert, IFF, vol. I, p. 395.

12 *«L'Ouye»* : claveciniste (Gaspard Deshayes, Antoine Trouvain, Pierre Valleran, Henri Bonnart, Robert Bonnart) ; harpiste (Robert Bonnart), guitariste (François Guérard), joueuse de lyre (Henri Bonnart, Nicolas Bonnart) ; luthiste (Robert Bonnart, Antoine Trouvain, Jean Mariette, Gaspard Deshayes, Nicolas Arnould).

13 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, no. 59 ; B. N., Est., Oa. 56 pet. fol. ; positif avec 5 tuyaux et 2 claviers.

14 Weigert, IFF, Gaspard Deshayes, no. 41 (*«L'Ouye»*, 1689), no. 118 (*«Le Plaisir»*).

15 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, no. 58 ; 2 versions avec et sans paysage de fonds ; luth à 14 (?) cordes, chevillier coudé à angle aigu, 8+1 chevilles visibles. Cf. Cesare Ripa, *Della novissima iconologia* (Padova 1625, Pietro Paolo Tozzi), p. 110 ; cf. François Lesure, *Musica e società* (Milano 1966, Istituto editoriale italiano), pl. 27.

16 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, no. 235 ; pochette en bateau, nombre de cordes et de chevilles indistinct. Quatrain : *«Ce Danceur à l'air si charmant/Qu'il s'attire bien des caresses/L'on peut juger facilement/Que ce Maistre a bien des Maistresses.»* Cf. Mirimonde, vol. I, p. 149.

17 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, nos. 240 et 241 ; Quatrain : *«Bergère voulez-vous entendre/Un petit air assez nouveau/Et par là vous pourrez comprendre/La douceur de mon chalumeau»*. Réponse : *«Ton chalumeau me plaist, Berger, etc.»*



Le Maître à Dancer
À bon droit ce Maître de Dance *Lyrique des gens de consequence*
Veut que de luy l'on fasse cas ; *Font gloire de suivre ses pas ;*
Chez M. Bonnart, rue d'Anjou, à l'épée, deux pouds.

Fig. 6



Le Maître à Dancer
À bon droit ce Maître de Dance *Lyrique des gens de consequence*
Veut que de luy l'on fasse cas ; *Font gloire de suivre ses pas ;*
Chez M. Bonnart, rue d'Anjou, à l'épée, deux pouds.

Fig. 7

Dans les séries à thèmes géographiques, aucun pays n'est symbolisé par un ou plusieurs instruments de musique, mais leur présence accuse l'aspect «exotique» de certaines séries comme celle des musiciens turcs¹⁸. Nicolas Bonnart fait une large place aux personnages musiciens dans sa série sur les costumes de Venise, tirée du cabinet de Mr Chassebras de Cramailles¹⁹ : il représente un «Jeune musicien de Venise» «allant chanter aux Processions...», un «Joueur de flûte ou de haubois» «qui joue devant le Doge de Venise toutes les fois qu'il marche en Cérémonie», une «Fille de Barcarol de Venise» «chantant, et jouant du tambour de Basque les festes dans les Places publiques, pour faire danser les filles ses Compagnes,...», un «Fourlano, Masque de Venise» «ce sont le plus souvent des Gentilshommes Venitiens, qui s'habillent de cette Sorte, durant le Carnaval, et vont avec une guitarre, chanter des vers impromptu à la louange des Dames qu'ils rencontrent». Ces gravures ont dû largement contribuer à diffuser une image de Venise, ville de fêtes et de musique, que l'on retrouve dans les opéras d'André Campra et d'autres compositeurs, donnés à l'Académie royale de Musique.

18 Weigert, IFF, Henri Bonnart, nos. 548–561 ; en font partie un «Pfeiffer ou Fiffre», un «Silista ou joueur d'instrument», un «Surmaski ou maistre des joueurs d'instruments», un «Tobosch ou Tambour», un «Tollam Pasischta ou Tymballier», éléments de base d'une musique «alla turca».

19 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, nos. 321–353 dont 344, 343, 339, 349.



Femme de qualité Jouant du Clavecin
Vendable Chez l'Éditeur de la Pomme d'Or, l'Oratoire aux halles. Avec privilège du Roy



L'Ouïe
Pour s'entendre harmonie
On se donne à entendre
Avec les autres personnes
De la même profession

Fig. 8

Fig. 9

Les portraits servent aussi de prétexte à l'introduction d'un instrument de musique mais ce fait semble extrêmement rare si on le compare à l'abondance du genre. Mademoiselle de Menetou qui figure dans la série des portraits de cour dessinée par Robert Bonnart et diffusée par Henri en 1695²⁰, sans attribut musical, sera représentée, dans une belle gravure vendue par Antoine Trouvain face à un clavecin. La «Marquise de Grancey»²¹ jouant de la viole fait partie des trois gravures à sujet musical figurant dans la production de François Guérard.

J'écarte ici volontairement les figures de théâtre qui viennent enrichir l'iconographie d'œuvres telles que le «Triomphe de l'Amour» de Jean-Baptiste Lully, le «Carnaval de Venise» d'André Campra ou «Amadis de Grèce» d'André Cardinal Destouches²² : il s'agit d'un domaine particulier qui mérite à lui seul une étude.

20 Weigert, IFF, Robert Bonnart, no. 325 ; Mademoiselle de Menetou était la fille de la Duchesse de La Ferté : six airs de sa composition subsistent dans le manuscrit intitulé «Airs de Mademoiselle Menetou» conservé à Berkeley. Cf. Alan Curtis, «Musique classique française à Berkeley. Pièces inédites de Louis Couperin, Lebègue, Labarre etc.», in : *Revue de Musicologie* 56 (1970), pp. 129-133 et pl. opp. p. 128 ; B. Gustafson, *French Harpsichord Music of the 17th Century*, vol. 3 (Ann Arbor 1979, UMI Research Press), pp. 159f.

21 Weigert, IFF, François Guérard, no. 74 ; B. N., Est., Oa. 20 (fol.), vol. 9. Cf. *Mirimonde*, vol. I, p. 147.

22 On les trouve regroupés surtout dans B. N., Est., Oa. 54, pet. fol., gravés ou diffusés par Berain, Le Pautre, Mariette, Trouvain. Dans le même esprit, les Bonnart ont surtout fait connaître les personnages de la comédie italienne, dont Scaramouche, traditionnellement représenté avec une guitare, Brighella et Flautin.

Existe-t-il des séries de personnages musiciens analogues à celles que nous avons évoquées? Ceci reste difficile à démontrer car aucune des gravures que nous avons vues n'est numérotée et leur regroupement dans le fond des Estampes de la Bibliothèque nationale répond à des critères différents. Il semble bien que nous ayons avec certitude des gravures en pendant, allant deux par deux; c'est le cas des deux gravures de Nicolas Bonnart, ›Uranie chantant avec Damon‹ et ›Damon jouant de l'angélique‹²³; en effet, en dépit du titre, Uranie figure seule sur la gravure sans accompagnateur visible, Damon représente donc un complément indispensable; dans la collection Hennin ces deux gravures sont d'ailleurs montées en regard. Une autre série possible est également due à Nicolas Bonnart²⁴; elle comprendrait un ›Gentilhomme jouant de la harpe‹, un ›Gentilhomme sonnant du Cor‹ et un ›Gentilhomme jouant de la flûte d'Allemagne‹; cependant l'analogie des titres n'est pas corroborée par la «lettre», i. e. les inscriptions qui figurent au bas; les deux premières portent »N. Bonnart sculp. et ex. cum privil. Rue S^t Jacques à l'Aigle«, la troisième seulement l'adresse »Chez N. Bonnart, rue S^t Jacques, Avec privil. du Roy«. Aucune n'est datée. Elles ont pu être inspirées par un ›Gentilhomme jouant de la violle‹²⁵ diffusé par Henri Bonnart et daté à la plume février 1688. A ces »gentilshommes« répond une série de dames et demoiselles dessinées par Robert Bonnart et diffusées par Nicolas qui pourrait comprendre une ›Damoiselle jouant du luth‹, une ›Dame jouant de la violle‹, une ›Dame jouant de la Guitarre‹ et une ›Fille de qualité jouant du Clavessin‹²⁶. En tout cas, seul Nicolas Bonnart semble avoir essayé de graver ou de vendre des séries de personnages musiciens, en utilisant le talent de son frère Robert.

Ayant passé en revue les catégories d'estampes dans lesquelles on trouve ces personnages musiciens, j'esquisserai la personnalité de graveurs et de diffuseurs dont le nombre très restreint entraîne une certaine homogénéité de style et de conception.

Les graveurs

Un dépouillement rapide de l'Inventaire du fonds français. Graveurs français du XVII^e siècle²⁷ commencé par Roger-Armand Weigert et poursuivi actuellement par Maxime Préaud, ainsi qu'un recensement effectué dans la série Oa du Cabinet des Estampes fournit une quinzaine

23 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, nos. 223 et 215. Il existe deux états différents de la première gravure. Quant à la seconde, elle est datée à la plume 1687: ›Damon jouant de l'angélique‹ sorte de luth théorbé à 15 cordes dont 5 cordes hors manche, pourvu de 2 chevilliers (10+5 chevilles); le manche est dépourvu de frettes. Cf. Mirimonde, vol. I, p. 144.

24 Weigert, IFF, Nicolas Bonnart, nos. 217, 219, 218. Cf. Mirimonde, vol. I, pp. 146, 151 f. La flûte traversière de grande taille, semble percée de 4 trous et constituée de 2 pièces. Quatrain: »Je ne suis pas trop incommode,/Je gagne un cœur adroitement/Car je suis toujours à la mode,/Et charme par mon instrument«.

25 Weigert, IFF, Henri Bonnart, no. 442; basse (?) de viole à 7 cordes, chevillier à 4+3 chevilles, 10 frettes, ouïes en S. Quatrain: »Ce galant veut charmer avec son instrument/Les tourmens que luy cause une fiere maitresse/Mais quoy que dans ses airs eclate la tendresse/Elle n'egale pas ce que son cœur ressent«.

26 Weigert, IFF, Robert Bonnart, no. 431; luth à 12 cordes simples, chevillier de 2×6 chevilles à angle aigu avec le manche, 10 frettes. – Ibidem, Robert ou Nicolas Bonnart, no. 423; ténor (?) de viole à 6 cordes, ouïes en C, chevilliers à 3+2 chevilles visibles, 7 doubles frettes visibles. Cet instrument est sensiblement différent de celui gravé par Jean-Baptiste Bonnart, ›Dame qui joue de la viole en chantant‹ (cf. Mirimonde, vol. I, fig. 108). – Ibidem, Robert Bonnart, no. 422; guitare à 4 rangs de doubles cordes et 1 chanterelle, chevillier de 5×2 chevilles. Quatrain: »Dès que Phillis paroist, un cœur embarrassé/Sent mille doux transports qui malgré luy s'élèvent/Chante t'elle? Sa voix et sa guitarre achevent/Ce que ses yeux ont commencé«. Cette gravure était diffusée par Henri Bonnart. – Ibidem, Robert Bonnart, no. 432; clavecin à 2 claviers à touches blanches évidées, deux rangs de chevilles, 1 rang de sautereaux, 39 cordes simples visibles.

27 Nous remercions M. Maxime Préaud, conservateur, pour les précieux conseils qu'il nous a donnés.

de noms que je cite par ordre alphabétique : Nicolas Arnoult (9 gravures à sujet musical)²⁸, Henri Bonnard († 1682)²⁹ et ses quatre fils : Henri (1642–1711)³⁰, Jean-Baptiste (1654–1726)³¹, Nicolas (vers 1637–1718)³², et Robert (1652–1729)³³ (plus d'une quarantaine de gravures sans les danseurs et habits de théâtre), Claude-Auguste Berey (avant 1660–1730)³⁴ (deux gravures, 5 avec les danseurs de l'Opéra), Gaspard Deshayes (3 gravures)³⁵, les Jollain³⁶ (2 gravures), Jean Mariette (1660–1742) (3 gravures)³⁷, Jean Dieu de Saint-Jean (vers 1655–1695) (1 gravure)³⁸, Nicolas II de Larmessin³⁹, Jean Le Pautre (1618–1682) (1 gravure)⁴⁰, François Guérard (3 gravures)⁴¹, Antoine

28 Weigert, IFF, Nicolas Arnoult, nos. 26, 31, 152, 159, 172, 188, 209, 266 ; Nicolas Arnoult était graveur en taille-douce et éditeur.

29 Imprimeur, Henri (I) Bonnard, ne semble pas avoir laissé de production gravée.

30 Weigert, IFF, Henri (II) Bonnard, nos. 23, « La Musique », 74 « La Musique » (flûte), 92 « Calliope » (trompette), 96 « Terpsichore » (castagnettes), 97 « Euterpe » (orgue), 98 « Erato » (luth), 435 « Concert », 442 « Gentilhomme jouant de la viole », 453 « Joueur de flûte », 454 « Joueuse de musette », 457 « Joueur de luth », 489 « Dame de qualité jouant de la guitare », 555, 556, 557, 558 et 559 musiciens turcs.

31 Weigert, IFF, Jean-Baptiste Bonnard, nos. 22, « Dame qui joue de la viole en chantant », 45 « Dame de qualité en manteau » (luth).

32 Weigert, IFF, Nicolas Bonnard, nos. 43 « La Musique », 58 « Le Sanguin » (luth), 59 « L'Air » (orgue), 82 « Apollon » (lyre), 84 « Erato » (lyre), 89 « Euterpe » (flûte), 168 « Jean-Baptiste Lully », 215 « Damon jouant de l'angélique », 216 « Fille de qualité jouant du clavessin », 217 « Gentilhomme sonnante du Cor », 218 « Gentilhomme jouant de la harpe », 219 « Gentilhomme jouant de la flûte d'Allemagne », 223 « Uranie chantant avec Damon », 234 « Le Maître à dancier », 235 « Maître à dancier », 263 « Habit de ville », 274 « Dame de qualité en manteau » (luth), 276 « Déshabillé de chambre » (clavecin), 339, 343, 344 et 349 costumes de Venise.

33 Weigert, IFF, Robert Bonnard, nos. 66 « L'Ouy » (harpe), 71 « L'Ouy » (flûte et luth), 74 « L'Ouy » (clavecin), 422 « Dame jouant de la Guitare », 423 « Dame jouant de la viole », 431 « Damoselle jouant du luth », 432 « Fille de qualité jouant du clavessin », 433 « Homme de qualité chantant », 436 « Symphonie du Tympanum, du luth, et de la flûte d'Allemagne ».

34 Weigert, IFF, Claude-Auguste Berey, no. 182 « Dame de qualité jouant de la guitare » (guitare à 4 rangs de doubles cordes plus une chanterelle et chevillier à 5×2 chevilles, bas de la caisse aplati, corps long et étroit, manche long) ; no. 189 « Espagnolette dansant et jouant des Castagnettes » ; nos. 185, 186, 187 : trois danseurs et danseuses de l'Opéra dont l'une avec un tambour de basque.

35 Voir note 14. Deux claviers (?) et 3 rangs de chevilles visibles. Quatrain de « L'Ouy » : « Si bien je charme les Oreilles / Par le son de mon instrument / Qu'il n'est point de si ferme amant / Que ie ne vole à mes pareilles. » – Quatrain de « Le Plaisir » : « Je prens plaisir de charmer les Oreilles / Par le son de mon instrument. . . » Il faut y ajouter « L'Ouy » (Weigert, IFF, no. 46, Dame assise accompagnée au luth par un gentilhomme).

36 Weigert, IFF, Gérard (II) Jollain (1638–?), no. 31 « Dame de cour jouant du Clavessin » (1688), cf. Mirimonde, vol. I, p. 156 et fig. 117 : 1 clavier sans touches chromatiques distinctes, 1 rang de sautereaux, cordes parallèles au clavier (!), table avec rosace et décor peint ; François-Gérard Jollain, no. 8 « Homme de qualité jouant de l'angélique », voir fig. 11 ; guitare à 12 cordes (1+2×2+1+1+2×2), manche à 6 frettes, filet dentelé.

37 Pas dans Weigert, IFF, notre relevé est donc très partiel (adresse rue St Jacques aux Colonnes d'Hercule) ; B. N., Est., Oa. 56, pet. fol., « Louye » (petit luth théorbé ?) à 6 chœurs et une chanterelle, deux chevilliers de 6 (?) chevilles, les cordes hors manche ne sont pas visibles, bouts de cordes flottant autour des chevilles). – B. N., Est., Oa. 52, pet. fol., « Dame de Qualité chantant » (musique notée non lisible). – B. N., Est., Oa. 70, pet. fol., Joseph Tortoriti (Scaramouche), 1697 ; ibidem, Charlotte Félicité d'Hanover et Brunswic, duchesse de Modène, deux portraits avec guitare ; ibidem, Oa. 76, pet. fol., « Joueur de théorbe ». La diversité de style de ces gravures laisse supposer que Mariette faisait office de revendeur et non, en l'occurrence, de graveur.

38 Pas dans Weigert, IFF. Voir p. 147. – « Homme de qualité jouant de la basse de viole » (Mirimonde, vol. I, p. 148) ; B. N., Est., Oa. 52, pet. fol. « Dame en habit de chambre » (guitare à 5 rangs de cordes, chevillier de 10 chevilles [5×2], 8 frettes à espacement régulier).

39 Weigert, IFF, Nicolas (II) de Larmessin, no. 58 « Habit de musicien ».

40 Voir note 3.

41 Weigert, IFF, François Guérard, no. 35 « L'Ouy » (dame assise tenant une guitare à 5 cordes [doubles ?] apparentes avec chevillier de 5+4 chevilles, frettes multiples ; un jeune homme auprès d'elle tient un cahier de musique notée) ; idem, no. 74 « Madame la marquise de Grancey » (voir note 21) ; idem, no. 131 « Le Noble joueur d'instrument » (hautbois). François Guérard a, par ailleurs, gravé plusieurs portraits de chanteurs et de danseurs de l'Opéra, ainsi que de nombreuses scènes de théâtre.

Trouvain (5 ou 6 gravures)⁴², Pierre Valleran (1 gravure)⁴³. Ces chiffres concernant les gravures «musicales» représentent des estimations qui devront être corrigées; ils indiquent du moins la prédominance écrasante de la famille Bonnard.

L'activité de ces graveurs et marchands d'estampes est désormais bien connue grâce au beau travail de Marianne Grivel, *Le Commerce de l'estampe à Paris au XVIII^e siècle*⁴⁴. Je lui emprunterai la définition du rôle des différents intervenants dans la conception d'une estampe, intervenants caractérisés par la «lettre» c'est-à-dire les inscriptions qui accompagnent le dessin.

L'inventeur du thème et le dessinateur sont indiqués par les mentions «invenit», «delineavit», «pinxit». Cette dernière mention n'apparaît jamais dans les documents qui nous intéressent; nous ne devons donc pas rechercher les origines de ce genre dans la tradition de la peinture «savante». Le graveur signe sa participation par les mentions «sculpsit» ou «fecit» ou «incidit», l'éditeur, par le terme «excudit», quant au diffuseur ou marchand, il se fait connaître de façon parfaitement claire en indiquant son nom, son adresse, son enseigne, toutes informations destinées à l'acheteur éventuel.

Les graveurs de mode sont regroupés rue Saint Jacques sous diverses enseignes, à l'exception de Nicolas Arnoult et de Jean Le Pautre installés, de l'autre côté de la Seine, près du charnier des Saints-Innocents; ce fait peut expliquer le caractère plus populaire de la production d'Arnoult. De ses neuf gravures musicales – sur une production recensée de 266 gravures – la plus connue est certainement le «Joueur de violon de chez le Roy» datée de 1688⁴⁵. Ce personnage est tout à fait isolé dans sa production bien qu'on puisse le rapprocher de trois gravures appartenant à des séries de costumes datant des mêmes années 1687–1688 en particulier d'une «Femme de qualité jouant du clavecin» assez précise de facture⁴⁶ (fig. 8), qui, fait rare, représente un clavecin à deux claviers.

Les autres gravures d'Arnoult, plus tardives, datent des années 1693⁴⁷ (figs. 9 et 10); il s'agit de scènes de genre ou de scènes galantes à plusieurs personnages musiciens ou non, toutes signées, sauf un «Amant donnant une sérénade» qui semble se rattacher à sa production. Nous avons retenu une «Fille de qualité recevant visite à sa toilette» en présence d'un joueur de luth, une «Fille de qualité apprenant à danser», enfin une estampe sur le thème de «L'Ouye». Elle représente un groupe de jeunes filles chantant et un jeune garçon, accompagnés d'une jeune fille debout tenant un instrument qui ressemble à un luth ou plutôt à un cistre étant donné la façon dont les cordes sont attachées au bas de la caisse, le tout dans un décor pseudo-versaillais.

42 Même remarque que pour Mariette. L'adresse de Trouvain est rue St Jacques au grand Monarque. Hormis les deux célèbres gravures représentant un concert dans les appartements royaux à Versailles, nous avons relevé: «L'Ouye» (B. N., Est., Oa. 56 pet. fol.): dame jouant du luth à 10 chœurs, chevillier fortement coudé de 10×2 chevilles, à ses pieds, un violon, un archet, un livre de musique, deux instruments à vent; «Dame de Qualité en habit de bal» (B. N., Est., Oa. 52 pet. fol.) tenant un tambourin; «Dame de qualité jouant de la Guitare» (1694): dame jouant d'une guitare à 5 rangs de doubles cordes et une chanterelle avec chevillier de 10 (5×2) chevilles, frettes multiples; «Mademoiselle de Mennetoud»: excellente représentation d'un clavecin à deux claviers, deux rangs de chevilles, cordes doubles dont les principaux éléments sont reproduits mais plus grossièrement dans «L'Ouye» (B. N., Est., Oa. 56, pet. fol.), différente de celle au luth.

43 Même remarque que pour Mariette et Trouvain. Nous avons relevé «L'Ouye» (B. N., Est., Oa. 56 pet. fol., C. 1574 et C. 1579): dame assise à son clavecin avec enfant à ses côtés chantant. Quatrain: «Pour se débarrasser des soucis de la vie,/Elle a son clavecin et par son harmonie/Elle fait raisonner [sic] les airs les plus flateurs/Et chatouillant l'oreille elle enlève les cœurs».

44 Thèse de III^e cycle (Paris, Sorbonne, 1982). Nous remercions très vivement Marianne Grivel, conservateur au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale qui nous a aimablement donné l'autorisation de consulter son étude.

45 Weigert, IFF, no. 188, représentation beaucoup plus médiocre que celle des maîtres à danser de Bonnard.

46 Weigert, IFF, no. 159. Voir fig. 8.

47 Weigert, IFF, sans no., nos. 172, 266, 26, 31. Voir figs. 9 («L'Ouye») et 10 («La Belle au frais»).

En effet, les cistres d'Arnoult sont assez mal dessiné, leurs proportions approximatives, le dessin des cordes et des frettes réalisé sans soin et sans précision. Si l'on compare les deux gravures ›L'Ouye‹ et la ›Belle au frais‹ – une femme étendue contemplée par un galant, tandis qu'une musicienne debout en arrière-plan, joue du cistre (?) – on constate que l'instrument figuré dans ces deux gravures est à peu près identique et aussi maladroitement donné. De même, la musique notée qui est supposée figurer sur les partitions des chanteurs de ›L'Ouye‹ et sur celle de la ›Belle organiste‹ se résume à des points disposés symétriquement sur des lignes. L'orgue de la ›Belle organiste‹ est traité comme un meuble, sans les détails organologiques qui font l'intérêt de l'orgue gravé par Nicolas Bonnard dans son allégorie de ›L'Air‹⁴⁸. En conclusion, la production d'Arnoult nous intéresse davantage par sa façon d'intégrer l'instrument de musique à des pratiques sociales que par l'image qu'il en offre.

Très différente sera l'attitude des Bonnard. Cette dynastie de graveurs et marchands a donné son nom aux gravures de mode en raison de l'importance et de la qualité de sa production. R.-A. Weigert⁴⁹ avait mis l'accent sur les rapports de travail complexes qui existaient entre les quatre fils d'Henri (Ier) Bonnard: Henri (II) est avant tout un marchand. Dans les gravures avec personnages musiciens, son nom apparaît comme tel avec son adresse, ou bien, dans un cas, comme éditeur (›H. Bonnard ex.‹). Il diffuse plusieurs gravures de Robert, en particulier ›L'ouie‹, et un ›Homme de qualité chantant‹. Parmi d'autres gravures un intéressant ›Concert‹ représente une luthiste, une chanteuse et un dessus ou un ténor de viole. Jean-Baptiste Bonnard qui signe ›I. B. del.‹ ou ›I. B. F.‹ travaille pour Nicolas Bonnard: il signe une ›Dame de qualité en manteau‹ tenant un luth et une ›Dame qui joue de la viole en chantant‹. Trois gravures vendues par Nicolas Bonnard, parmi les plus célèbres, demeurent d'attribution incertaine; on trouve intégré au décor une signature ›Bonnard del. et sculp.‹ dans les pièces suivantes ›Déshabillé de chambre‹ (1685), ›Le Maître à dancier‹ (1676), ›Habit de ville‹ (joueur de basse de viole). Ce dessinateur et graveur se distingue par un détail, la présence de bouts de cordes flottant autour des chevilles, détail que l'on retrouve dans une gravure vendue par Jean Mariette ›L'ouie‹. Robert et Nicolas sont les personnalités les plus marquantes de la famille Bonnard. Robert, peintre et graveur, a travaillé avec Van der Meulen: les instruments de musique qu'il dessine sont remarquables par le respect des proportions, l'exactitude du détail et la relative vraisemblance de la position des mains. Le style et la précision de Nicolas sont proches des siens; Nicolas signe peu d'œuvres comportant des personnages musiciens et semble s'être rapidement consacré à la diffusion de la production de Robert.

On sait que les Bonnard ne furent pas les initiateurs du genre de la gravure de mode et l'on en attribue la paternité à Jean Dieu de Saint-Jean, mort en 1695, qui propose vers 1670 une ›Dame en habit de ville‹ tenant une guitare. Saint-Jean ne semble pas avoir été marchand: seule, sa veuve, devait tenir boutique. Les Bonnard exercent sur leurs concurrents une influence très perceptible si l'on compare ce que vend par exemple Antoine Trouvain. Ce marchand a-t-il été graveur, dessinateur? L'hétérogénéité de ses gravures avec personnages musiciens entretient le doute. Sa ›Dame de qualité jouant de la Guitarre‹ datée de 1694 semble directement inspirée par la ›Damoiselle jouant du luth‹ de Robert Bonnard.

48 Mirimonde, vol. I, fig. 33. Ces détails – relatifs – ne concernent que les tuyaux de la montre, les claviers étant très sommairement dessinés.

49 Weigert; Bonnard. Personnages de qualité, 1680–1715 (Paris 1956, Rombaldi).



La Belle au Bois

*Devenue un cœur gazon, cette belle tendue
S'adonne à deux plaisirs des plus tendres accordés
Mais elle ne s'est pas dévouée les thèses
Qu'adonne à celui qui est en gorge nue.*
Parce que si l'on ne s'en va pas à l'école, on ne s'en va pas à l'école. Le bon Ponceau a été de l'école.

Fig. 10



Homme de qualité Jouant de l'angélique

Alors chez l'écuyer Jollain rue d'Angoulême à l'Épône l'on se trouve la rue de la parcheminerie avec l'écuyer du Roy

Fig. 11

Quant aux autres graveurs et marchands, leur intérêt pour les personnages musiciens paraît sporadique: il n'est qu'un écho affaibli de la mode que rencontrent quelques instruments comme la guitare et le clavecin. Gérard (II) Jollain qui grave une claveciniste en 1688 s'est-il souvenu que son père avait gravé le frontispice des deux livres de pièces de clavecin de Chambonnières et les avait vendus. Un autre Jollain, François-Gérard commet un amusant lapsus: son «Homme de qualité jouant de l'angélique» pince en fait une guitare: ici encore la comparaison avec Nicolas Bonnart (figs. 11 et 12) révèle ses qualités: l'instrument de Bonnart possède bien ses quinze cordes simples, dont cinq hors manche, et ses deux chevilliers. François Guérard qui aimait le théâtre et a laissé quelques portraits de danseuses et chanteuses de l'opéra s'est lui-même peu aventuré dans la représentation d'instruments de musique.

Deux autres personnages anonymes interviennent dans la réalisation d'une estampe: le graveur en lettres et le graveur de musique. Là encore, tandis que tous leurs confrères se contentent de graphismes sans signification, les Bonnart font appel à un graveur de musique qui remplira le ou les cadres laissés en blanc. Ainsi, sur l'allégorie de «La Musique» (fig. 13) on peut voir, posé sur la table, un livre de musique où figure le début d'une pièce à trois temps en sol mineur pour clavecin et, tenue par le personnage féminin, une partie instrumentale moins cohérente musicalement. Le quatrain au bas de la gravure fournit une explication quant au phénomène de mode qui s'attache alors à la pratique musicale:



Damon, jouant de l'Angelique.
Ce galant à l'esprit plus doux, Car il n'est nullement jaloux,
Que Rotandoe joui phantatique; Que l'on aime son Angelique.

Choe. W. Bannard, rue d'Anjou, le Gaieté, aux press.

Fig. 12



La Musique.

Angélique de Bannard, rue d'Anjou, le Gaieté, aux press.
Choe. W. Bannard, rue d'Anjou, le Gaieté, aux press.

Fig. 13



Symphonie du Tympanum, du Luth, et de la Flûte d'Allemagne.
Un Concert est charmant lorsqu'il est bien d'accord. Mais il est bien plus doux, qu'il ne semble l'être.
Et qu'on ne peut justement s'en passer.

Fig. 14

»J'ay l'oreille du Roy quand je suis dans son Louvre
D'un seul ton de ma voix j'enchanté mes Amans;
Et mon divin scavoir en un moment découvre
Les moindres faux accords de tous mes instrumens.«

Le modèle vient de la cour: son éloignement physique provoque-t-il chez les Parisiens un regain d'intérêt? Il est inutile d'insister sur la qualité sociale de tous les personnages musiciens que j'ai cités: Dame de cour, Damoiselle, Dame ou Femme de qualité, Homme de qualité, Gentilhomme etc. tous ces titres font référence aux «gens de qualité»: l'alliance entre snobisme et musique ne date pas d'hier. La toilette, la chasse et la musique semblent d'ailleurs la seule activité concrète autorisée à une personne de qualité, si l'on en croit les séries de costumes. L'influence de la mode se révèle aussi par la fréquence des instruments employés; on retrouve ici des notions connues par les sources littéraires, l'engouement pour la guitare et le clavecin (ou épinette), la persistance du luth bien avant la viole, la marginalité du violon et son emploi exclusivement professionnel. L'apparition de la flûte d'Allemagne soit seule, soit avec deux autres instruments dans la *Symphonie du Tympanum*, du luth et de la flûte d'Allemagne^{*} (fig. 14). Ces traits caractérisent la période considérée 1680–1695, dates étroites, ou 1670–1700, dates larges, si on englobe quelques documents isolés.

Les problèmes de chronologie sont réels: peu de gravures comportent une date, celle-ci a le plus souvent été rajoutée à l'encre. Liée à la question de la chronologie est la question des origines. Les Bonnard et leurs contemporains n'ont pas été les premiers à choisir des personnages musiciens: Abraham Bosse, Michel Lasne nous ont laissé de belles figures de luthistes, de guitaristes, de flûtistes, de tambours mais ces gravures sont de plus petit format et répondent, semble-t-il, à un autre objet, la qualité de musicien dominant celle de l'homme du monde. De l'image à l'objet: l'analyse de tous ces documents peut être faite d'un point de vue organologique.

Voici quelques constatations concernant les instruments à clavier, clavecin, épinette et cordes pincées. Toute représentation d'instrument comporte un élément de réalisme et de nombreux éléments irréalistes. Par exemple, chez Arnoult, nous voyons les deux claviers, les touches évidées à la base, les touches noires et blanches (ou ailleurs blanches et noires); chez Bonnard on observe un décalage d'une tierce entre les deux claviers, la répartition entre les notes diatoniques et chromatiques étant bien figurée. Chez d'autres graveurs, toutes les touches sont indistinctes, ou bien la répartition entre noires et blanches non précisée. La position de la claveciniste est conventionnelle, tête et buste légèrement tournés vers le public, les mains posées sur le clavier, doigts, poignet et avant-bras dans le même prolongement.

En ce qui concerne la guitare, les seuls graveurs cohérents qui fassent coïncider le nombre de cordes et celui des chevilles sont Bonnard et Trouvain; la guitare est à cinq rangs avec chanterelle simple. La position des mains, stéréotypée, est similaire pour le luth et la guitare. On peut glaner aussi des informations sur le décor des instruments, la partie la plus transmissible par la gravure.

Dans un ensemble de plusieurs dizaines de gravures, seules les estampes dues à Robert et Nicolas Bonnard présentent une réelle valeur documentaire par leur précision et la variété des instruments figurés, tous ceux employés à l'époque. Les autres ne sont qu'un témoignage, parfois maladroît, parfois mièvre, de l'engouement des Parisiens pour la musique.*

* Je remercie vivement Madame Paule Guiomar et Monsieur Jérôme de La Gorce pour l'aide qu'ils m'ont apportée lors de la préparation de cette communication.

Musikerwohnungen des 19. Jahrhunderts als ikonographische Quelle

Gabriele Busch-Salmen

Verzeichnis der Abbildungen

- Fig. 1: Hans Pfitzner (1869–1949), Photographie (1935). Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Nachlaß Hans Pfitzner, Inv.-Nr. 58/3-1. – Photo: Atelier Hanns Holdt
- Fig. 2: Franz von Bayros, »Ein Abend bei Johann Strauß« (1894). Wien, Johann Strauß-Wohnung. – Photo: Museen der Stadt Wien
- Fig. 3: Wilhelm Beckmann (1852–1942), »Richard Wagner in seinem Heim in Bayreuth« (1882). Tribschen/Luzern, Richard Wagner-Museum, Inv.-Nr. 313. – Photo: Richard Wagner-Museum, Tribschen
- Fig. 4: Arbeitszimmer Franz Lehárs (1870–1948) im Schloß Schikaneder bei Wien. – Photo: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
- Fig. 5: Sterbezimmer Franz Lehárs in seiner Villa in Bad Ischl. – Photo: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien
- Fig. 6: Franz Liszt in seinem Arbeitszimmer in Weimar. – Photo: Louis Held, Weimar

Reproduktionen mit freundlicher Genehmigung der Eigentümer

* * *

In einem Brief vom 3. Mai 1941 schrieb der Schriftsteller Walther Migge aus Salzburg an Hans Pfitzner:

»Immer wieder kehren meine Gedanken zu jenem Abend bei Ihnen zurück. Es war der Bedeutsamste in meinem bisherigen Leben. ... Ich sehe noch immer Ihr Arbeitszimmer im gedämpften Licht mit Bildern der Ihnen befreundeten Geister an den Wänden. Ich mußte an Palestrina denken, an die nächtliche Zwiesprache mit den alten Meistern, an Einsamkeit, Bitterkeit und Adel seines Schaffens.«

Diese Schilderung eines bewußt von einem Musiker der Wagner-Nachfolge im Sinne inspirativer Schaffensmystik gestalteten persönlichen Environs möge in den folgenden Fragenkomplex weisen. Nicht nur spiegelt sie die Verehrung wider, mit der sich ein Schriftsteller der persönlichen Sphäre eines von ihm bewunderten Komponisten nähert, sie fängt auch jene Stimmung ein, die Pfitzner in dessen Arbeitszimmer, umgeben von Abbildungen seiner geistigen Ahnen Palestrina und Schopenhauer, einer Wiedergabe von Dürers »Melancholie« sowie einem zeitgenössischen Stich des Tridentiner Konzils, dem zentralen Ereignis in Pfitznerns Hauptwerk »Palestrina«, für notwendig hielt, um den Prozeß seiner Arbeit zu zelebrieren, den er nicht selten von den diversen Photographen aufnehmen ließ (fig. 1)¹. Der Inspirationspose folgend, die als Topos seit dem 18. Jahrhundert besonders von Musikern eingenommen wurde, ließ sich Pfitzner in seiner Arbeitsumgebung abbilden, die gezielt sowohl auf seine Persönlichkeit als auch auf das Werk weist.

Ähnlich wie das Porträt nimmt die Abbildung von Interieurs oder Wohnstätten in der Biographik zumeist den Rang der dekorativen, allenfalls dokumentarischen Marginalie ein, die man für werkunspezifisch und daher der ikonographischen Deutung für nicht bedürftig hält. Das gilt selbst für jenen Zeitraum ab 1830, da das unverwechselbar persönliche Milieu konstitutiv

1 Die hier vorgestellte Photographie aus einer Serie des Ateliers Hanns Holdt aus dem Jahre 1935 kann hier leider nur in unzureichender Schärfe wiedergegeben werden. Verwiesen sei daher auf die ausführliche ikonographische Studie der Verfasserin: Bild und Bildnis im Leben Hans Pfitznerns (Regensburg 1988).



Fig. 1

wichtiger Bestandteil von Porträt- und Interieurmalerei geworden ist und auch der Musiker sich angewöhnt hat, sich umgeben von den sein Werk mitbedingenden Interieurs malen oder photographieren zu lassen. Bislang hat man sich in der Darstellung dieses Details lediglich jenen Künstlern zugewandt, die bereits zu Lebzeiten einen auf museale Repräsentation zugeschnittenen Lebensstil führten und ihre bürgerliche Villa zur Pilgerstätte werden ließen, oder jenen, deren Exzeptionalität auch durch tempelähnlich eingerichtete Erinnerungsstätten gewürdigt werden soll, etwa im Falle Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens. Eine Gesamtdarstellung der Wohnverhältnisse von Musikern als sozialgeschichtliche wie ikonographische Fragestellung, in der der stetige Emanzipationsprozeß des Musikers von den gettogleichen Spielmanns- oder Pfeifergassen, Türmen- und Kantorenhäusern bis zum bürgerlichen Lebenszuschnitt in urbanen Mietwohnungen oder eigenen Häusern mit ikonographischen Programmen sichtbar würde, fehlt unterdes.

Diesem Mangel hat die Kunstgeschichte, die seit Jacob Burckhardts Feststellung, daß sich das Sammeln aller Reste und Nachrichten von »sämtlichen Künstlerhäusern in Italien«² lohnen würde, in einer ähnlichen Lage war wie die Musikwissenschaft, erst vor wenigen Monaten mit einer Sammelpublikation zum Thema Künstlerhäuser abzuhelfen versucht, einem ersten Ansatz, über den soziologischen Blickwinkel hinaus zu ikonographischen wie ikonologischen Deutungen zu gelangen³.

2 Jacob Burckhardt, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (1867), Buch I, Kap. 2, § 15; siehe Jacob Burckhardt, *Gesammelte Werke*, Bd. II (Basel 1955, Schwabe), S. 21. Das Werk erschien in zweiter Auflage als Teil der *Kunst der Renaissance in Italien* (ebenfalls Kap. 2, § 15).

3 Eduard Hüttinger (Hrsg.), *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart* (Zürich 1985); Christine Hohl-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert* (München 1985). Ansätze finden sich in musikologischen Arbeiten wie: Karl Kobald, *Alt-Wiener Musikstätten* (Wien 1923f.); Kurt Smolle, *Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod* (Bonn 1970, Beethovenhaus); Rudolf Klein, *Schubertstätten* (Wien 1972); Heinrich Habel, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners* (München 1985), die jedoch der vergleichenden sozialgeschichtlichen Aufarbeitung entbehren.

Lediglich in der touristischen Publizistik hat man sich bereits im 19. Jahrhundert im Sinne des Genie-Kults auch der Musikerwohnungen angenommen. So heißt es im Sammelband ›Wiener Wohnungen, Öffentliche Denkmäler in Wien, Musikbuch 1905‹ über Sehenswürdigkeiten: »Brahms-Wohnung IV, Karlsgasse 4; Haydn-Museum VI, Haydngasse 19 (in Haydns ehemaliger Wohnung); Lanner-Museum, Meditaristengasse 5, 2. Stock; Schubert-Zimmer im Rathaus der Stadt Wien...«⁴ Derartige Hinweise müssen in Paris so weit gegangen sein, daß selbst die Häuser noch lebender Künstler zur Attraktion wurden und etwa Charles Gounod in seiner Autobiographie von 1896 vermerkt:

»Kurz, unser Haus liegt nicht mehr an der Straße, sondern die Straße führt durch unser Haus; unser Leben ist den Müßiggängern, Neugierigen, Gelangweilten preisgegeben; ja Zeitungsberichterstatte jeder Färbung dringen in unser Haus ein, nicht allein um das Publikum in die Intimität unserer vertraulichen Unterhaltungen einzuweißen, sondern um es mit der Farbe unserer Schlafröcke und Arbeitsjackets bekannt zu machen.«⁵

Die Ablehnung von sensationslüsterner Journalistik teilte Gounod zwar mit einigen Berufskollegen, der Drang jedoch, im 19. Jahrhundert, mit dem wohlhabend gewordenen Bürgertum Schritt halten zu wollen und sich als jene von ihm verehrte Heroen und Eigentümer eigener Häuser oder in angemessenen Environs zu präsentieren, scheint vor dem Rückzug in die bescheidene Einsamkeit zu überwiegen, die etwa für Ludwig van Beethoven charakteristisch war, für den das Umherziehen von Wohnung zu Wohnung auf der Suche nach einer von der Nachbarschaft unbeeinträchtigten Bleibe nahezu täglicher Gegenstand in seinen Konversationsheften war. Darüber hinaus findet sich unter den Skizzen zur ›Hammerklavier-Sonate‹ op. 106 eine um 1818 datierte Eintragung, in der er seinem Wunsch nach Isolation besonders Ausdruck verlieh: »Ein kleines Haus allda, so klein, daß man allein nur ein wenig Raum hat!...«⁶

An vier weiteren Interieurbildnissen möge im folgenden ein Teilaspekt der Gesamtproblematik exemplifiziert werden. Der Walzerkönig Johann Strauß (Sohn) ließ sich zu seinem fünfzigjährigen Dienstjubiläum 1894, das mit aufwendigen Feierlichkeiten begangen wurde, ein Gemälde von Franz von Bayros anfertigen, auf dem der Jubilar aristokratengleich am Klavier den Mittelpunkt bildet (fig. 2). Dargestellt ist eine Festlichkeit in dem prunkvoll eingerichteten Wiener Stadtpalais des Musikers, Igelgasse, die so aufwendig inszeniert wurde, daß sie zum Gegenstand der Regenbogenpresse wurde. Strauß ließ sich, umgeben von Malerfreunden, Johannes Brahms, Karl Goldmark sowie einigen Vertretern der Wiener Gesellschaft, auf dem Höhepunkt seiner auf Veräußerung bedachten Künstlerexistenz malen. Dem Tanzgeigertum entwachsen, war er zu Reichtum gelangt, den er nach damaligen großbürgerlichen Vorstellungen im Ankauf mehrerer Villen, u. a. einer Sommervilla in Bad Ischl, umsetzte. Alle diese Besitzungen ließ er von Josef Fux auf einen Paravent malen, mit dem er sich im Salon seiner Stadtwohnung umgab⁷. 1894 mit den Operetten ›Die Fledermaus‹, ›Der Zigeunerbaron‹ und ›Eine Nacht in Venedig‹ sogar in die ›Heiligen Hallen am Ring‹, die Wiener Staatsoper, eingezogen zu sein, nachdem Operetten bis dahin ausschließlich an die Vorstadttheater gebunden

4 Herberger, Wiener Wohnungen... (Wien 1905), S. 144.

5 Charles Gounod, Aufzeichnungen eines Künstlers, Übersetzung aus dem Französischen E. Bräuer (Breslau 1896), S. 174f.

6 Vgl.: Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Dagmar Beck unter Mitwirkung von Günter Brosche, Bde. 1–6 (Leipzig 1968–1977); Beethovens Eintragung wurde zitiert nach: Rudolf Klein, Beethoven-Stätten in Österreich (Wien 1970), S. 104.

7 Historisches Museum der Stadt Wien, Inv. Nr. 76613/15 – M 982. Vgl. auch Gabriele Salmen, Das 19. Jahrhundert (München 1983), S. 122 (= Musiker im Porträt 4).



Fig. 2

waren, bestand Strauß' Neigung zur Selbstdarstellung mithin nicht nur im Ankauf von diesen, geänderten Sozialstatus signalisierenden Häusern und barockem Mobiliar, sondern in der durch Bildaufträge festgehaltenen Spiegelung seines Erfolgsweges.

Einem deutlichen ikonographischen Konzept folgt der Villenbau »Wahnfried« Richard Wagners, der 1874 mit den Geldern einer großzügigen Schenkung König Ludwigs II. von 75 000 Mark vollendet werden konnte. Nach der Detailplanung des prominenten Berliner Architekten Wilhelm Neumann, der den damals üblichen Neurenaissance-Charakter des Hauses entscheidend mitbestimmte, war damit eine Künstlervilla entstanden, die für viele Komponistengenerationen Vorbildfunktion bekam⁸. Den architektonischen Kern des Hauses bildeten zwei große Räume, eine Halle, die über die Galerie hinaus durch alle Geschosse bis zum Oberlicht unter dem Glasdach reichte, und der 100 m² große Saal, der als Wohn- und Bibliothekszimmer diente mit einer Rotunde zur Gartenseite. Für die Gestaltung dieser Repräsentativräume gewann Wagner den Münchner Bildhauer und Innenarchitekten Lorenz Gedon, der eine mächtige Kassettendecke, Bücherschränke und Lüster entwarf. An den pompejanisch-rot getönten Wänden der Halle ließ Wagner die Kopien nach dem »Nibelungen«-Zyklus Michael Echers in der Münchner Residenz anbringen, ringsum Marmor-Statuetten der Gestalten ausschließlich aus seinen Opern und Dramen aufstellen. Das hier vorgestellte Gruppenporträt (fig. 3) »Richard Wagner in seinem Heim in Bayreuth«, das Wilhelm Beckmann 1882 gemalt hat, bietet einen Einblick in den Saal. Um den stehenden Hausherrn gruppieren sich Cosima, Franz Liszt und

⁸ Manfred Eger, Richard-Wagner-Museum Bayreuth (Braunschweig 1982, Georg Westermann; = Westermann's Reihe »Museum«). Vgl. auch: Heinrich Habel, Festspielhaus und Wahnfried (Fußnote 3); sämtliche Baupläne und Skizzen werden in dieser umfangreichen Dokumentation publiziert.



Fig. 3

Hans von Wolzogen, die nach Art des Konversationsstücks in eine Disputation vertieft sind. Das Gemälde ist ein offenkundiger Reflex auf die Vorbereitungen zur ›Parsifal-Uraufführung im gleichen Jahr am 26. Juli. Nicht ohne Absicht steht Wagner unter dem Porträt Arthur Schopenhauers, dessen Philosophie bestimmend auf ihn gewirkt hatte, die er jedoch durch sein Werk berichtigt und ergänzt wissen wollte, namentlich durch das Motiv der Erlösung im ›Parsifal‹. Um die Gruppe herum häufen sich in makartähnlicher Anordnung unter und neben der den Raum verdunkelnden Palme Möbelstücke, Nippes, die Bühnenentwürfe Paul Joukowskys zum letzten Akt der Oper und das soeben vollendete Ölporträt Franz von Lenbachs von Cosima. In der durch das Fenster sichtbar werdenden Büste König Ludwigs II., des Gönners, manifestiert sich die Präsenz desjenigen, dem Repräsentationsbildnisse wie dieses zumeist dediziert waren. So heißt es im an den König gerichteten Begleittext eines Porträts von Friedrich Pecht von 1864/65 »Meines geliebten Beschützers Büste« ist »mit auf dem Bilde«⁹. Wagner selbst

9 Vgl.: Martin Geck, *Die Bildnisse Richard Wagners* (München 1970), S. 31 (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 9). Im Brief heißt es abschließend: »... Was ich meinem erhabenen Freunde in Versen einst von meinem Denken sagte, gilt nun auch von diesem Bilde; es konnte nur gelingen, weil mein König es ermöglichte.«

unterdes bildet mit herrschergleicher Geste auf all diesen Bildnissen das Zentrum als Zeichen seiner in perfekter Regie in Szene gesetzten Selbsteinschätzung, die von keinem der nachfolgenden Komponisten je wieder erreicht wurde. Selbst gefeierten Stars wie Ignaz Paderewski, der zeitweilig als der reichste Mann der Welt galt und sich von 1889 an in seiner Villa Riond-Bosson bei Morges am Genfer See feiern ließ, gelang die Inszenierung ihres Lebenszuschnitts nur teilweise, und auch in den Interieurbildnissen des beispiellos verehrten Franz Lehár spiegelt sich vor der solipsistischen Eigeninszenierung, die bei Wagner ausschließlich auf seine Person gerichtet war, vor allem der Geschmack wohlhabend gewordener Bürger, die sich mit Antiquitäten und schweren Barockmöbeln zu umgeben pflegten.

Die Abbildungen 4 und 5 zeigen das Arbeitszimmer von Lehár in dem barocken Schikanederschloßchen am Fuße des Kahlenberges bei Wien, in dem er im Winter zu arbeiten gewohnt war, und das Sterbezimmer in seiner großzügigen Villa an der Traun in Bad Ischl, der Sommerfrische des habsburgischen Kaiserhauses und zahlreicher prominenter Persönlichkeiten. Umgeben von einer Heiligenbild- und Ikonensammlung neben zahllosen Souvenirs aus den Ländern, in denen seine Operetten, Walzer und Filmmusiken gespielt worden sind, lebte er das gesplattene Leben eines Erfolgskomponisten, der sich von seiner Operettenrealität in ein behäbiges, wohlsituiertes Leben zurückgezogen hatte.

Spiegelten diese Beispiele die großbürgerlichen Repräsentationszwänge jener Komponisten, die unbeirrt auf Erfolg und Ruhm gesetzt hatten, so zeigen die späten Interieurbildnisse Franz Liszts, des Beraters in allen Karrierefragen Wagners, die Spaltung, in die der erfolgsgewohnte Virtuose Liszt geriet, der, zum Abbé geweiht, 1869 die rauschenden Feste der Weimarer Altenburg verlassen und gegen das entsagungsvolle Leben in der Weimarer Hofgärtnerei eingetauscht hatte (fig. 6). Hin- und hergerissen vom Gegensatz seines franziskanischen Vorsatzes und der Virtuoseneteilkeit, die ihn zeit seines Lebens nicht verließ, versuchte er, auf



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Photographien, wie der hier vorgestellten, den Eindruck größter Einfachheit und eines geläuterten Lebens zu erwecken, das im Widerspruch zur Realität seiner Ruhmsucht stand. Unstet pendelte er weiterhin zwischen den Metropolen hin und her, ließ sich porträtieren und kehrte dann in seine Einfachheit zurück, um vor der Bleistiftzeichnung August Klöbers, Beethoven darstellend, und der 1856 bei dem Historienmaler Eduard von Steinle in Auftrag gegebenen Zeichnung ›Der heilige Franziskus‹, nach der er um 1863 die sogenannte ›Legende‹ für Klavier komponierte, eine Zeichnung, die stets auf seinem Schreibtisch stand, Abbitte zu leisten¹⁰. Als Unterpfand seines ungebrochenen Nationalstolzes hatte er den Musiksalon mit bodenlangen Stoffdrapagen und Vorhängen in den ungarischen Nationalfarben grün, weiß und rot ausgestattet, die auf keinem der in diesem Raum entstandenen Porträts fehlen.

Diese Beispiele, die dem Beginn einer umfangreichen Studie über dieses Thema entstammen, mögen gezeigt haben, daß Wohnverhältnisse und Werk der Musiker einander vielfach bedingen und Interieurbilder der angemessenen Dechiffrierung bedürfen, da sie von ihrem Auftraggeber als Träger vielfältiger Informationen angefertigt und publizistisch verwertet wurden.

¹⁰ Vgl. unter anderem: Sacheverell Sitwell, *Franz Liszt* (Zürich 1958), S. 166 ff., sowie Walter Salmen, *Liszt und Wagner in ihren Beziehungen zur bildenden Kunst* (München 1986), S. 152–161 (= Liszt-Studien 3).

Troisième Partie

De l'image au musicien

Portraits de musiciens: le dernier avatar de Monteverdi

Nanie Bridgman

Illustrations

- Fig. 1: École de Leonardo da Vinci (?), *«Ritratto di musico»*. Milano, Biblioteca Ambrosiana. – Photo: Biblioteca Ambrosiana
- Fig. 2: Anonyme italien (fin XVe-début XVIe siècle), Portrait de Franchino Gaffurio. Lodi, Museo civico. – Photo: Museo civico
- Fig. 3: Sebastiano del Piombo (1485–1519) ou Giovanni Bellini (?–1516), *«Le tre età dell'uomo»*. Firenze, Galleria Pitti. – Photo: Galleria Pitti
- Fig. 4: Anonyme (fin XVIe siècle), Portrait de Gesualdo (1590/1592). Gesualdo, Cappella S. Maria delle Grazie, convento dei Cappuccini. – Photo: Marianne Adelman
- Fig. 5: Giuseppe Ghazzi, Portrait de Giovanni Pierluigi da Palestrina, gravure d'après un original du XVIe siècle. Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde. – Photo: Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde
- Fig. 6: Domenico Feti (1589–1624), *«Ritratto di un attore»*. Leningrad, Musée de l'Ermitage, et Venezia, Galleria dell'Accademia di Belle Arti. – Photo: Accademia di Belle Arti
- Fig. 7: Giacomo Decini, gravure au frontispice des *«Fiori poetici raccolti nel Funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde... consecrati da D. Gio. Battista Marinoni»* (Venezia 1644). Firenze, Conservatorio. – Photo: Paris, Bibliothèque nationale
- Fig. 8: Attribué à Bernardo Strozzi (1581–1644), Portrait de Claudio Monteverdi. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. – Photo: Tiroler Landesmuseum
- Fig. 9: Attribué à Bernardo Strozzi (1581–1644), Portrait de Claudio Monteverdi. Paris, ancienne collection André Meyer, maintenant à la Bibliothèque nationale. – Photo: Bibliothèque nationale
- Fig. 10: Jan (II) van Grevenbroeck (1731–1807), *«Gli abiti dei Veneziani»* II, fol. 39 *«Maestro di Cappella Ducale»*, manuscrit (s. a.). Venezia, Biblioteca del Museo Correr. – Photo: Museo Correr

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Dans le domaine de l'iconographie musicale, les portraits de musiciens constituent le chapitre où les hypothèses les plus arbitraires ont souvent conduit à de fausses identifications¹. Par le jeu abstrait des relations plus ou moins lointaines entre un peintre et un musicien, on peut toujours justifier ces hypothèses avec un raisonnement qui semble inattaquable mais qui vient souvent renverser le simple aspect physique, visage ou costume, du prétendu musicien. Laisant de côté les quelques cinquante faux portraits de Mozart, je ne citerai que deux exemples qui me paraissent illustrer ce que je considère comme des erreurs. Peut-on croire que l'élégant jeune homme un peu fade du tableau de l'Ambrosiana (fig. 1) longtemps attribué à Ambrogio de Predis et ensuite plus volontiers considéré, à tort, semble-t-il, comme une œuvre de l'école de Leonardo pourrait être Franchino Gaffurio² (?). Cela renverserait en tout cas l'idée que l'on se fait d'un théoricien austère, de surcroît mal payé, tandis que le peintre anonyme un peu maladroit du portrait que l'on voit aujourd'hui au Museo civico de Lodi, s'il n'a pas idéalisé son compatriote, nous en

1 Cette question des portraits de personnages plus ou moins célèbres a suscité une importante littérature chez les historiens de l'art qui ont élaboré différentes théories du portrait parmi lesquelles on peut citer John Pope-Hennessy, *The portrait in the Renaissance* (Princeton 1966; = The A. G. Mellon Lectures in the Fine Arts, Bollingen Series 35/12), p. 22; cf. L. M. Sleptgoff, *Men or Supermen? The Italian Portrait in the Fifteenth Century* (Jerusalem 1978).

2 Reproduit dans l'édition des *Misse de Gaffurio* (Archivum musicae metropolitanum Mediolanense I), trascrizione di Amerigo Bortone (Milano 1958, Veneranda Fabbrica del Duomo). Sans aucun des deux points d'interrogation qui accompagnaient jusqu'à présent et le nom du peintre et celui du modèle. Ludwig Goldschneider, *Leonardo da Vinci, Life and Work, Paintings and Drawings* (London 1959, Phaidon), pl. 26 et pp. 155f., conclue que le portrait est probablement celui de Gaffurio mais suggère aussi Angelo Testagrossa ou Atalanta Migliorotti.



Fig. 1

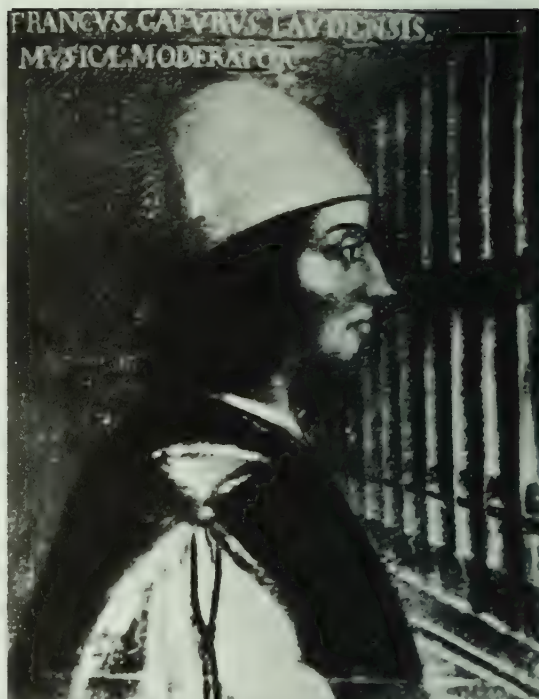


Fig. 2

restitue tout au moins un aspect vraisemblable³ (fig. 2). Plus récemment Suzanne Clercx, rejetant l'hypothèse Gaffurio, a proposé Josquin des Prez sur la foi du costume (celui des musiciens de la cour de Milan), de la ressemblance qu'elle y voit avec la xylographie qui est le seul portrait authentique de Josquin, des premières notes du manuscrit qu'il tient à la main, partie de contra seulement qui pourrait être le début de *Illibata Dei virgo nutrix* du musicien. Mais, à mon avis, le problème n'en est pas pour autant résolu ne serai-ce qu'en ce qui concerne la ressemblance qui me paraît très discutable⁴. De même, le *Portrait of a bearded man*, détendu et presque souriant du musée Art Institute de Chicago⁵, où l'on a voulu reconnaître Willaert, ne correspond pas aux humeurs de cet homme tourmenté par sa petite taille, sa santé, sa famille privée d'enfant et auquel son ami Andrea Calmo se croit obligé d'adresser dans ses lettres maints encouragements⁶.

Bien entendu, les appréciations subjectives entrent pour une bonne part dans ces identifications de musiciens, comme l'exprime fort justement Otto Erich Deutsch lorsqu'il écrit : »L'iconographie dans le sens de science du portrait n'est pas une science exacte. Certains pensent

3 Alessandro Caretta, Luigi Cremascoli et Luigi Salamina, *Franchino Gaffurio* (Lodi 1951), avec reproduction du portrait du Museo civico. – Clement Miller, *«Gaffurius Franchinus»*, in: *The New Grove Dictionary* (London 1980), vol. 7, p. 78, avec reproduction du tableau de Lodi que, dit Miller, comparé à celui de l'Ambrosiana »is a more dependably authentic one«.

4 Fortuna Josquini, »A proposito di un ritratto di Josquin des Prés«, in: *Nuova rivista musicale italiana* 3 (1972), pp. 335–337.

5 Edward E. Lowinsky, »Problems in Adrian Willaert's iconography«, in: *Aspects of Medieval and Renaissance music. A birthday offering to Gustave Reese* (New York 1966), pp. 376–394.

6 Geo Pistorino, »Ritratto di Adriano Willaert«, in: *Rivista musicale italiana* 56 (1954), p. 117.



Fig. 3

même que ce n'est pas une science du tout!⁷ On en est tout à fait persuadé lorsqu'on lit sous la plume d'Alfred Einstein à propos du faux portrait de Mozart par Thaddäus Helbling qu'il reconnaît d'ailleurs d'authenticité douteuse et qui ajoute cependant: «Mais cet enfant dont la personnalité géniale se reflète avec un tel éclat dans les yeux (bruns, il est vrai, et non bleus), qui serait-il donc sinon Mozart?»⁸

On se rappelle aussi les nombreuses discussions⁹ qu'a soulevées le célèbre tableau de la Galleria Pitti à Florence, «Le tre età dell'uomo» (fig. 3) pour l'auteur duquel on ne s'est encore pas mis d'accord, non plus que pour le personnage de gauche prénommé Uberto par Giorgio Vasari¹⁰. Mais même si l'on s'en tient au scepticisme, attitude que Deutsch conseille au véritable iconographe, certains portraits anonymes révéleraient d'eux mêmes le nom du musicien par la vérité intérieure du personnage. Ainsi, Carlo Gesualdo dont le visage aux murs du Couvent des Capucins à Gesualdo où il s'était fait représenter en pénitent repent sous la protection de son oncle Carlo Borromeo, exprime cependant toute la cruauté de cet homme hors du commun¹¹

7 Otto Erich Deutsch, «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Ikonographie?», in: Schweizerische Musikzeitung 100 (1960), p. 230.

8 Mozart l'homme et l'œuvre (Paris 1954), p. 40. – Edition originale: Mozart, sein Charakter, sein Werk (Zürich 1953): «Aber wer anders sollte dies Kind, dem die Genialität aus den (allerdings braunen, nicht blauen) Augen herausleuchtet, sein als Mozart» (cité par Deutsch, note 7, p. 230).

9 R. Ravaglia, «Un quadro inedito di Sebastiano Del Piombo», in: Bollettino d'arte (1922), p. 471. – Henry Prunières, «Un portrait de Hobrecht et de Verdelot par Sebastiano Del Piombo», in: Revue musicale 3 (1922), pp. 193–198. – Alfred Einstein, The Italian madrigal, vol. I (Princeton 1949), p. 155. – Enio Sindona, «È Hubert Naich e non Jacob Hobrecht il compagno cantore del Verdelot nel quadro della Galleria Pitti», in: Acta musicologica 29 (1957), pp. 1–9. – José Quitin, «A propos des Hubert Naich de Liège et d'un tableau de la Galerie Pitti», in: Revue belge de musicologie 11 (1957), pp. 134–140.

10 Giorgio Vasari, Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti (Firenze 1568, Giunti; repr. Milano 1943), vol. 1, p. 340.

11 Nanie Bridgman, «Carlo Gesualdo», in: Musique de tous les temps (Saint Michel de Provence, juin 1969), le no. entier lui est consacré. – Glenn Watkins, Gesualdo, the man and his music. With a preface by Igor Stravinsky (London 1973), pp. 32–35.



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

(fig. 4). De même, le portrait peu connu de Palestrina¹² (fig. 5), un Palestrina à l'air peu généreux qui trahit bien ce «désir de richesse qu'il ne vainquit et ne satisfait jamais», lui qui «par un second mariage avait même su joindre aux deniers qu'il tirait de ses terres, de ses maisons et de sa musique, les ressources qu'un pelletier du pape avait léguées à sa veuve avec sa boutique, mais qui se croyait en droit de crier misère»¹³.

Il est vrai qu'avec le XVI^e siècle le portrait s'individualise : on ne se contente plus de replacer le sujet dans son environnement social, tels Dufay avec son orgue portatif et Binchois avec sa harpe dans le manuscrit du *«Champion des Dames»* de Martin Le Franc (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Français 12476, fol. 98) qu'on ne saurait considérer comme des portraits¹⁴. Désormais, on cherche à réaliser des *«ritratti... di naturale molto simili»* comme Vasari le dit de ceux que Sebastiano del Piombo aurait exécutés à Venise¹⁵. Le peintre nous donne maintenant la possibilité de reconnaître son modèle à condition d'avoir quelques dons pour ce que Deutsch appelle déjà la physionomie et d'amples connaissances de la vie privée du musicien. On peut donc s'étonner qu'après avoir traduit toutes les lettres de Monteverdi, le fin musicologue Denis Stevens ait fait précéder son excellente traduction d'un faux portrait de son héros¹⁶, ne faisant d'ailleurs que suivre une tradition malheureusement établie depuis près de vingt ans. C'est en effet en 1967 que le directeur de l'Accademia de Venise, Giuseppe De Logu fit savoir dans *«The Burlington Magazine»* que le *«Ritratto di un attore»* de Domenico Feti qui faisait partie des collections de son musée et dont un autre exemplaire, l'original semble-t-il, est à l'Ermitage à Leningrad, représentait en réalité le compositeur Claudio Monteverdi¹⁷ (fig. 6). Cette «découverte» fit beaucoup de bruit et, encore en 1968, Elia Santoro dans son *«Iconografia monteverdiana»* affirme que Giuseppe De Logu a ainsi «ouvert un chapitre nouveau sur la question»¹⁸. Chacun se mit alors à établir les relations qu'avaient pu avoir les deux artistes – très lointaines, il faut bien le dire et en mettant en scène bien des intermédiaires –, mais personne ne s'étonna outre mesure de voir un musicien tenir un masque à la main. On en conclut que le portrait avait été exécuté en temps de Carnaval, malgré l'improbabilité d'un tel déguisement de la part d'un homme comme Monteverdi. Le choix d'un masque d'Arlecchino, réservé aux acteurs comiques, étonne bien un peu tout de même Santoro qui ajoute à propos du costume : «Il reste certain que c'est un costume que Monteverdi n'a jamais porté, mais il a été voulu par Feti pour donner plus de couleur au portrait.»¹⁹ De Logu va même plus loin lorsqu'il suggère que Monteverdi lui-même aurait tenu au peintre ce discours insensé : «Pas de ce masque qui me transforme en Arlequin et montrez mon visage tel qu'il est en réalité ; ... retirez-le de mon visage, mais laissez-le [dans mes mains] en guise de souvenir de mes humiliations passées, des fausses apparences que j'ai dû adopter et montrez

12 Walter Salmen, *Musiker im Porträt* (München 1982), vol. I, p. 149.

13 André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e* (Paris 1940), p. 304.

14 David Fallows, Dufay (London 1982), fig. 7 et pp. 19f., 41f., 250f.; cf. Tilman Seebass, *«The visualization of music through pictorial imagery and notation in late mediaeval France»*, in: *Studies in the Performance of Late Mediaeval Music*, ed. Stanley Boorman (New York et Cambridge 1983), pl. 4 et p. 25.

15 Giorgio Vasari (note 10), vol. 2, p. 601.

16 *The Letters of Claudio Monteverdi*, traduit et avec introduction de Denis Stevens (London 1980); dans une lettre personnelle, l'auteur laisse entendre qu'il a fait une erreur.

17 Giuseppe De Logu, *«An unknown portrait of Monteverdi by Domenico Feti»*, in: *The Burlington Magazine* 109 (1967), pp. 706–709. Identifié dans le catalogue de la Galerie Impériale de Moscou comme l'acteur comique Giovanni Gabrielli.

18 Elia Santoro, *Iconografia monteverdiana* (Cremona 1968), p. 7 (= *Annali della Biblioteca governativa e libreria civica di Cremona*, vol. XIX, fasc. 1).

19 Ibidem, p. 40, note 42 : «Resta certo che esso è un abito che Monteverdi non ha mai indossato, ma è stato voluto dal Feti per rendere il ritratto più colorito.»



Fig. 8

ainsi l'amère réalité qui se cache derrière lui...²⁰ On reste confondu, car qui pourrait imaginer que Monteverdi aurait ainsi voulu immortaliser pour la postérité son long passé de frustrations subies à Mantoue. On est loin du «scepticisme» préconisé par Deutsch! Il fallut un peu plus de dix ans pour que s'élève enfin la voix de la raison avec Pamela Askew qui, dans le même magazine, avec des arguments irréfutables, montre qu'il s'agit en réalité du portrait d'un acteur de la Commedia dell'arte, Tristano Martinelli²¹. »Il semble qu'aucun de ses prédécesseurs n'ait fait preuve de dons pour la physiognomonie», pour citer Deutsch une fois encore! Car si l'iconographie de Monteverdi est particulièrement pauvre, on connaît tout de même son visage par la gravure publiée avec son nom à la couverture du recueil des *«Fiori poetici»* que Giovanni Battista Marinoni avait rassemblé à la mémoire du compositeur, un an après sa mort²² (fig. 7).

On a aussi le beau portrait du musée d'Innsbruck, attribué à Bernardo Strozzi (qui fut en effet actif à Venise de 1630 à 1644, c'est à dire un an après la mort de Monteverdi) et reconnu comme étant le compositeur par la simple ressemblance avec la gravure, sans qu'il soit besoin de preuve

20 De Logu (note 17), p. 709. Cité par Pamela Askew, *«Feti's «Portrait of an actor» reconsidered», in: The Burlington Magazine* 120 (1978), p. 63.

21 Askew (note 20), pp. 59–65.

22 Giovanni Maria Marinoni, *Fiori poetici raccolti nel Funerale del molto illustre e molto Reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venezia 1644); ouvrage très rare, 1 exemplaire à la Biblioteca nazionale de Florence. – Gian Francesco Malipiero dans son *«Claudio Monteverdi»* (Milano 1930), pp. 50–62, publie il primo fiore: *«Laconismo delle alte qualità di Claudio Monteverde del Molto Illustre e Reverendissimo Matteo Caberlotti Piovàn di S. Thomà.»* – Santoro (note 18), p. 346.

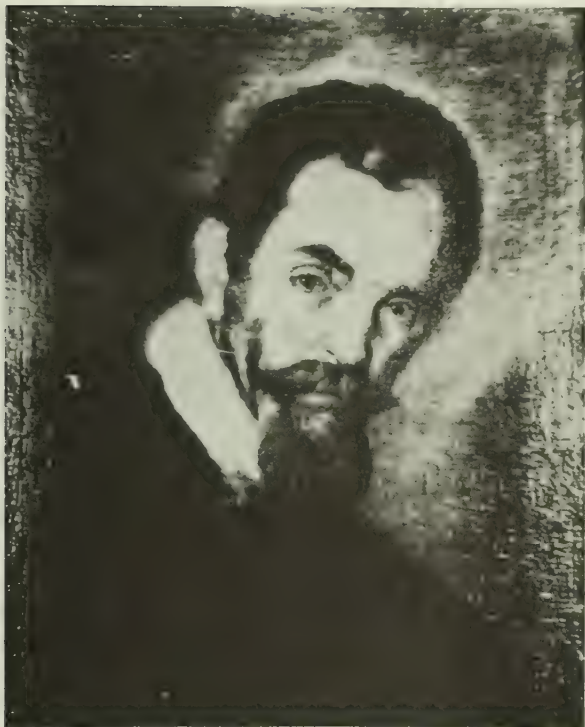


Fig. 9

supplémentaire (fig. 8) et bien que le collectionneur Ludovico von Weiser en ait fait don en 1888 au Ferdinandeum, comme un portrait de Palestrina²³. Une réplique d'un format plus petit a été acquise par André Meyer à Paris en 1967²⁴ (fig. 9). Ces deux témoins suffisent en tout cas pour constater que le vrai visage de Monteverdi n'a rien en commun avec le portrait de Feti : le port de tête de l'acteur sûr de lui s'oppose à l'attitude modeste du musicien dont les mains raffinées ne se retrouvent pas chez ce porteur de masque. Mais surtout, Monteverdi était ce que les Italiens appellent «stempiato», c'est à dire aux tempes dégarnies, alors que les cheveux persistent au milieu du front, tandis que Martinelli a déjà le front entièrement dégagé. Tout cela sans parler du regard si révélateur de l'humeur mélancolique du compositeur qui transparaît tout au long de sa correspondance.

Venise permet d'ajouter un chapitre à cette poursuite de l'apparence physique de notre compositeur avec un manuscrit du milieu du XVIII^e siècle non daté, conservé à la bibliothèque du Museo Correr, où est copié l'ouvrage d'un certain Jan (II) van Grevenbroeck portant le titre : «Gli abiti dei Veneziani di quasi ogni età con diligenza raccolti e dipinti nel XVIII secolo»²⁵ et dans lequel l'auteur a choisi comme exemple du «Maestro di Cappella Ducale» un portrait en pied de Monteverdi, un livre de musique dans les mains, portrait qu'il dit avoir été fait d'après un tableau

23 Renato Lunelli, «Iconografia monteverdiana», in: *Rivista musicale italiana* 47 (1943), pp. 38–45, avec reproduction du portrait de Strozzi (?), p. 44, citation pp. 39f. de Carlo Bonelli qui dès 1937 y reconnaissait Monteverdi, et discussion de l'attribution à Palestrina.

24 François Lesure, «Un nouveau portrait de Monteverdi», in: *Revue de musicologie* 53 (1967), p. 60.

25 Ms. N. 49/II de la Biblioteca del Museo Correr, p. 39.



Fig. 10

(«preso da un quadro»; fig. 10)²⁶. Il accompagne ce portrait d'une dédicace au Révérend virtuose Don Francesco Tondini auquel dit-il «diamo il contento di ammirare la vera effigie e vestito del maestro più celebre che qui per la direzione de la musica abbia giamai fiorito». On ne peut manquer d'être frappé par la ressemblance entre ce visage et celui de la gravure authentique. Peut-être le miniaturiste s'est-il inspiré du même tableau puisque lui aussi précise («preso da un quadro») que le graveur, tableau qui aurait maintenant disparu et qui aurait pu aussi servir de modèle à Strozzi, en admettant, ce qui n'est pas exclu, que son portrait aurait été fait après la mort du compositeur. Il reste encore bien des problèmes à résoudre sur cette question.

26 Cf. Santoro (note 18), pp. 15–17. – Paolo Fabbri, *Monteverdi* (Torino 1985), p. 392, note 224. Santoro, p. 15, le qualifie de «miniatura ad acquarello».

J'ai volontairement laissé de côté les faux authentifiés, comme le soi-disant portrait de Monteverdi jeune tenant une basse de viole, dont se prévaut l'Ashmolean Museum d'Oxford²⁷ ou celui qui figure dans l'Enciclopedia dello spettacolo²⁸, conservé au Conservatorio San Pietro a Majella de Naples, et dont la ressemblance avec Monteverdi est du domaine de la fantaisie. On peut y joindre celui que Alfred Einstein a introduit dans son chapitre consacré à Monteverdi, sous le titre: »Portrait of an unknown Italian composer. Unknown master. Paris, Private Collection.«²⁹ Dans un autre domaine, lorsque Erwin Panowsky, à propos du »Portrait of a young man« de la National Gallery à Londres daté 10 octobre 1432, pose la question: »Who is Jan van Eyck's Tymotheos?« et qu'il y répond par le nom de Gilles Binchois, que peut-on objecter sinon qu'il n'en donne aucune preuve sûre³⁰.

La section »portraits de musiciens« semble donc devoir rester la moins satisfaisante dans le domaine de l'iconographie musicale, ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut lui trouver de justification, ce que suffirait à prouver l'attitude du Père Martini qui, dès le XVIIIe siècle s'était employé à réunir à Bologne une collection de portraits de musiciens célèbres et, plus près de nous Albert Quantz qui, en 1875 ressentait le besoin d'une Iconographie musicale un »Bildersaal«, comme il disait³¹.

Je pense qu'il faut être très mesuré concernant les identifications, même au risque de devoir abandonner les espérances optimistes de Eric Blom qui, en 1930, prévoyait qu'un jour prochain il serait possible d'avoir les portraits de tous les musiciens³² et je ne saurais trouver de conclusion qui s'accorde mieux avec mes opinions personnelles que cet avertissement que lançait Otto Erich Deutsch aux iconographes: »Peut-être«, écrit-il »est-ce le moment de mettre en garde les biographes qui ont l'ambition d'embellir un nouveau livre avec un portrait inconnu de leur héros. Ce qui a été découvert de nos jours a été presque toujours reconnu comme faux.«³³

27 Santoro (note 18), p. 8: »Molto perplessità suscita un ritratto di un presunto Monteverdi giovanile (dell'epoca mantovana), che si trova conservata all'Ashmolean Museum di Oxford, eseguito da una mano ignota.«

28 (Roma 1954-1962), vol. 7, col. 789.

29 Fabbri (note 26), p. 393, note 228: »Ugualmente infondata è l'ipotesi avanzata in C. Sartori, »Nuovo volto di Monteverdi«, La Scala IV (1952), pp. 46-48, a proposito del ritratto pubblicato in Alfred Einstein, The Italian madrigal (Princeton 1949), di faccia a p. 724.«

30 Journal of the Warburg and Courtauld Institute 12 (1949), pp. 80-90. – Edward E. Lowinsky, »Jan van Eyck's Tymotheos: sculptor or musician?«, in: Studi musicali 13 (1984), pp. 33-105, avec toute la bibliographie.

31 Albert Quantz, »Über Musikerportraits«, in: Monatshefte für Musikgeschichte 7 (1875), p. 93.

32 Georg Kinsky, History of music in pictures, traduit de l'allemand (London 1930), p. viii.

33 Deutsch (note 7), p. 232.

Photographie et musique à Paris avant la Première Guerre mondiale: bilans et perspectives de recherche.

Avec un index alphabétique des portraits reproduits dans ›Musica‹ (1902–1914)

Danièle Pistone

Illustrations

- Fig. 1: Gilles-Louis Chrétien, musicien du Roi et inventeur du physionotrace (Physionotrace de 1792). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. – Photo de l'auteur
Fig. 2: Frédéric Chopin. Daguerreotype de Louis Auguste Bisson (s. a.). Paris, Bibliothèque polonaise. – Photo de l'auteur
Fig. 3: Le Photo-Biographe. Le Portrait historique (s. l. s. a.). Paris, Bibliothèque nationale, 8 G 1057. – Photo de l'auteur
Fig. 4: Hector Berlioz par Félix Nadar (1863). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. – Photo de l'auteur
Fig. 5: Hector Berlioz par Pierre Petit (vers 1865). Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. – Photo de l'auteur
Fig. 6: La classe de chefs d'orchestre du Conservatoire de Paris (in: Musica, no. 140, mai 1914). – Photo de l'auteur

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Aux sources de l'histoire de la photographie, l'alliance de cet art visuel avec le monde de la musique semblait se placer sous les meilleurs auspices puisque, après la vogue de la »silhouette«¹ où un profil sombre se découpait sur un fond blanc, c'est un musicien du Roi, Gilles-Louis Chrétien² qui, en 1786, inventa le physionotrace, sorte de pantographe permettant de reproduire latéralement un visage après une minute de pose environ. L'associé, puis successeur de celui-ci, Edmé Quenedey, nous légua une impressionnante collection où les artistes figurent en grand nombre³ (fig. 1).

Mais il faut attendre encore quelques années pour que les expériences de Nicéphore Niepce conduisent à la véritable découverte de ce qu'il nomma l'»héliographie« (1822). Les prises de vues extérieures dominent toutefois dans sa production et on doit attendre son alliance avec Jacques Daguerre⁴, ou plutôt la diffusion du daguerreotype dans les années 1840, pour que le portrait photographique se mette réellement, lui aussi, au service de la société musicale parisienne.

1 Les »portraits à la silhouette« furent en effet fort à la mode au XVIII^e siècle, sans doute déjà en raison de leur rapidité d'exécution et de leur prix modique. Cette tradition se perpétua du reste jusqu'à nos jours, des cabarets de Montmartre au parvis du Centre Pompidou.

2 Gilles-Louis Chrétien (1754–1811), violoncelliste, compositeur et musicographe. Cf. Paul Fromageot, Les compositeurs de musique versaillais (Versailles 1906, Imprimerie de Aubert), pp. 57–62, et Henry Vivarez, Le physionotrace (Lille 1906, Imprimerie Lefebvre Ducrocq).

3 Edmé Quenedey (1756–1830) nous laissa, parmi les nombreux physionotrases qu'il réalisa, maints portraits de musiciens: Berton, Cherubini, Ladurner, Hummel, Méhul, Momigny, Paer... (cf. Bibliothèque nationale, Est., Yc 247 et Yc 1467). On peut toutefois être déçu par l'uniformité figée de ces profils. – Un classement alphabétique des sujets est proposé dans l'ouvrage de René Hennequin, Avant les photographies. Les portraits au physionotrace (Troyes 1932, J. L. Paton).

4 Jacques Daguerre (1787–1851) devait, après la mort de Niepce en 1833, tirer seul le profit de leurs recherches.

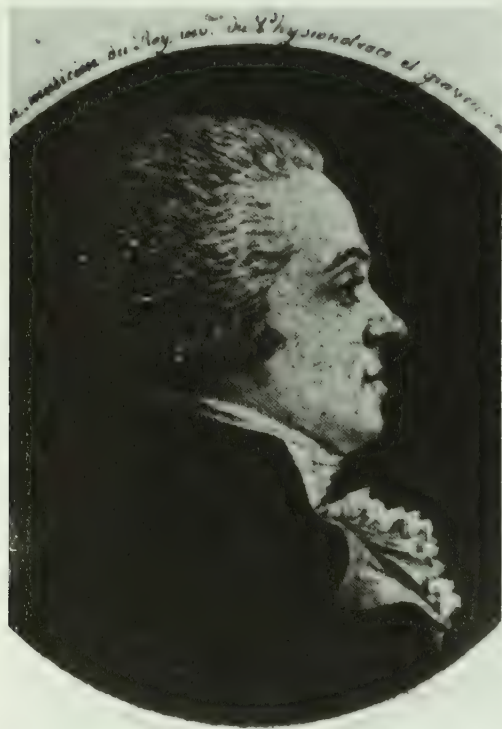


Fig. 1



Fig. 2

Les travaux des historiens de la photographie⁵, les inventaires de fonds d'archives et les dépouillements de périodiques nous permettront de rappeler ici les principales étapes de l'évolution et de la diffusion de ces portraits de musiciens, ainsi que les noms des ateliers parisiens où ils furent le plus souvent accueillis. Nous tenterons de dégager ensuite l'utilité de ces clichés pour l'histoire de la musique, à l'aide de l'étude d'un corpus bien précis, celui des illustrations de la revue *«Musica»*.

Progrès et bilans: les clichés et les ateliers

De la Monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale, les relations de la photographie avec le monde des musiciens semblent avoir connu quatre phases importantes. La première d'entre elles est évidemment représentée par les travaux des daguerréotypistes. Ceux-ci étaient en effet une cinquantaine au moins à Paris dès 1840⁶. On sait que le véritable essor avait été donné à ces procédés après la présentation de l'invention à l'Académie des Sciences⁷ et que la technique

5 Nous retiendrons surtout, pour l'aspect sociologique, les ouvrages suivants : Gisèle Freund, *Photographie et société* (Paris 1974, Editions du Seuil); André Rouillé, *L'Empire de la photographie : photographie et pouvoir bourgeois 1839-1870* (Paris 1982, Le Sycomore); Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)* (Paris 1984, Presses de la Renaissance).

6 Ils étaient 29 en 1851 et passeront à 161 en 1856 (Sagne [note 5], p. 61). Jean Adhémar avait déjà recensé plus de 170 daguerréotypistes de 1839 à 1853 (Premier projet d'un dictionnaire des daguerréotypistes parisiens 1839-1853, dactylographié, Bibliothèque nationale, Est., 1961 – Usuels, Ad 1141). Gisèle Freund (note 5, p. 30) souligne, quant à elle, qu'en 1846 il se vendait environ 2000 appareils et 500 000 plaques par an.

7 Le 7 janvier 1839.

évolua fort heureusement très vite. Mais, pour les premiers clichés, il fallait soumettre le sujet à quinze minutes d'exposition en plein soleil, généralement sous la verrière du dernier étage d'un immeuble parisien, devant un appareil de 15 à 50 kilos, dans une odeur de produits chimiques difficilement supportable... Telles ne sont, par bonheur, plus les habitudes lorsque les frères Bisson⁸ (fig. 2) prennent le célèbre daguerréotype de Frédéric Chopin, quelques mois avant la mort de l'artiste.

Puis, après l'adoption du tirage sur papier, la démocratisation s'accélère avec l'apparition du «portrait-carte» de André Disderi⁹, breveté en 1854. Celui-ci eut en effet l'idée de présenter au public des photographies de format réduit (6 centimètres sur 8 environ), à un prix fort modeste : douze photos pour 20 francs, soit beaucoup moins cher que les daguerréotypes vendus autrefois 100, puis 50 ou 20 francs l'unité¹⁰. Rien d'étonnant donc à ce que ce photographe, muni de son appareil à plusieurs lentilles permettant de juxtaposer diverses poses sur un même négatif, réussisse à vendre en 1862 jusqu'à 2400 cartes par jour, alors que vingt ans plus tôt un daguerréotypiste prenait 1500 clichés par an¹¹.

Il faudra toutefois attendre l'époque de la «carte-album», à la fin du Second Empire, pour que l'usage d'offrir, d'échanger, de collectionner les portraits de musiciens se répande véritablement dans la capitale française. Ces artistes vont même alors être payés¹² pour se faire photographier. C'est en ce temps qu'apparaît la «Photo-biographie», bientôt suivie par le «Photo-biographe», présentant le portrait d'une célébrité entouré de diverses vignettes ou de présentations biographiques (fig. 3).

Enfin, contrairement aux précédentes, toutes issues de notre pays, la dernière de ces nouveautés, celle qui engendrera sans doute la diffusion la plus considérable des appareils photographiques, viendra des Etats-Unis, lorsque George Eastman proposera son célèbre Kodak en 1888. Appliquant la fameuse devise «Pressez sur le bouton, nous ferons le reste», l'utilisateur peut désormais choisir lieux et sujets en toute liberté et renvoyer sa machine à la firme pour que ces clichés soient développés et tirés. Dans «Musica» déjà, au début du XXe siècle, les photos d'amateurs sont utilisées. A cette époque, les grands magasins proposent, par ailleurs, des portraits à un franc.

Parallèlement, la photographie avait fait son apparition dans les livres où on eut l'idée de la coller dès 1844 et dans les périodiques à partir de la Troisième République¹³.

Si, à notre connaissance, peu de photographes furent musiciens¹⁴, nombre d'entre eux, tel Paul Nadar¹⁵, portèrent un réel intérêt à l'art sonore. D'autre part, aucun de nos grands compositeurs

8 Louis Auguste, né en 1814, et Auguste Rosalie, né en 1826; il est aussi à noter que le peintre Eugène Delacroix, ami de Frédéric Chopin, fréquenta ensuite, tout comme eux, la première société parisienne de photographie (1851-1853).

9 André Disderi (1819-1889) arriva à Paris en 1852. Il avait son atelier 8, boulevard des Italiens.

10 Freund (note 5), p. 30.

11 Rouillé (note 5), p. 111.

12 Revue photographique (1862), p. 99.

13 C'est en effet à la fin des années 1870 que la photogravure est mise au point et la technique est utilisée en 1879 dans «L'Illustration» (Yvan Christ, L'âge d'or de la photographie [Paris 1965, Vincent Fréal & Cie], p. 80). Mais cette pratique demeurera longtemps rare, car les photos se faisaient alors hors du journal.

14 Sauf peut-être Paul Bergon, pianiste-compositeur, élève de Théodore Dubois et de Léo Delibes (Cyrille Ménard, Les maîtres de la photographie [Paris s. a., Mendel], p. 366).

15 Il s'agit du fils de Félix Tournachon, dit Nadar. D'autre part, un cliché de ce temps montre aussi, par exemple, un piano dans l'atelier d'Adrien Tournachon, le jeune frère de Félix Nadar, boulevard des Italiens (reproduit dans l'ouvrage de Sagne [note 5], p. 189).



Fig. 3

ne paraît avoir eu alors la passion d'un Degas ou d'un Zola pour la photographie¹⁶. Mais ces divergences apparentes n'empêchèrent nullement les clichés de se multiplier dans la société musicale parisienne.

Parmi les ateliers d'où semblent être sortis le plus de portraits de musiciens, il faut citer ceux de Félix Nadar¹⁷ – dont on connaît les photos de Berlioz, Halévy, Meyerbeer, Offenbach, Rossini, Verdi... –, de Pierre Petit¹⁸ auquel nous devons aussi différents portraits de compositeurs (Berlioz, Delibes, Maillart, Massé, Meyerbeer...), d'Etienne Carjat qui réunissait

16 La Société Française de Photographie n'en compte aucun parmi ses membres, à l'exception d'un musicien d'orchestre, nommé Mante. Mais il faut signaler cependant l'intérêt d'un Maurice Emmanuel pour la chronophotographie du Dr Marey; cf. le «Bulletin de la Société Française de Photographie» de l'année 1897 et la «Revue Internationale de Musique Française» IV, no. 11 (juin 1983), pour le dossier de Frank Emmanuel, «Maurice Emmanuel et son temps (1862-1938)», pp. 31-46.

17 Actif depuis 1853 au no. 113 de la rue Saint-Lazare. – Cf. Nadar, 2 vols. (Paris 1979, A. Hubschmid; [600 photos]), et L'atelier Nadar et l'art lyrique, catalogue d'exposition (Paris 1975, Bibliothèque nationale). – Les fonds Nadar sont entrés à la Bibliothèque nationale en 1949.

18 Pierre Petit (1832-1909), installé 31, place Cadet.

ses amis le samedi rue Lafitte¹⁹, des Reutlinger²⁰ ou de Mayer et Pierson²¹ qui firent paraître en 1862 leur album de plus de 1000 célébrités. Quant au poste convoité de photographe officiel de l'Opéra, il revint successivement à André Disderi en 1861, à Numa Blanc à partir de 1866, puis en 1879 à Pierre Petit²².

Il est certain que les photos de Félix Nadar, voire celles d'Etienne Carjat, se distinguent par leur étonnante expressivité, mettant en relief le caractère des personnages. Est-ce un hasard s'ils ont été tous deux caricaturistes? En revanche, celles des Disderi²³ ou Pierre Petit sont plus conformes à l'idéal de l'aimable représentativité du temps, comme on pourra en juger en comparant deux portraits de Berlioz: farouche et fier chez Nadar et beaucoup plus soigneusement arrangé pour Pierre Petit²⁴ (fig. 4 et 5). On jugera donc de l'importance de la signature pour déterminer la valeur exacte du cliché dans l'approche du musicien.



Fig. 4

19 On y donna même un opéra-comique intitulé Etienne Carjat dont la musique était due à Jean-Jacques Debillemont (Sagne [note 5], p. 284).

20 Depuis 1850. – Cf. Jean-Pierre Bourgeron, *Les Reutlinger, photographes à Paris – 1850–1937* (Paris 1979, J. P. Bourgeron). La première photo de Charles (1816–1880) est du reste celle d'un musicien, le violoniste Bartolini et, en 1873, 1375 personnalités, dont 600 artistes de théâtre, figurent dans leur quatrième catalogue (Bourgeron, pp. 168–171). – Le fonds Reutlinger est entré à la Bibliothèque nationale en 1954 (le classement alphabétique de cette collection est en usuel au Cabinet des Estampes).

21 Cet atelier avait été fondé en 1855 par Louis Pierson et Léopold-Ernest Mayer, boulevard des Capucines. Le fonds fut acheté par Braun et est actuellement aux Archives Départementales du Haut-Rhin; cf. Pierre Tyl, «Mayer et Pierson», in: *Prestige de la Photographie* 6 (avril 1979), pp. 4–31, et 7 (août 1979), pp. 36–63, ainsi que *Photographies* no. 6 (décembre 1984), pp. 76–83.

22 Martine Kahane, «La Bibliothèque-Musée de l'Opéra (Paris)», in: *Photographies* 7 (mai 1985), pp. 76–81.

23 Pour lui, «la figure doit être souriante», in: *Le Photographe* I, 4 (15 janvier 1858), p. 3.

24 La même remarque pourrait être faite à propos de bien d'autres portraits, tels Clapisson par Disderi et par Nadar, Rossini par Mayer et Pierson et par Nadar, Thérèse par Carjat et par Reutlinger.



Fig. 5

Des sources aux perspectives de recherche:
l'exemple de «Musica»

Si toutes les archives des photographes précédemment cités ne sont pas encore complètement inventoriées et si leur apport réel à l'iconographie musicale reste par conséquent à préciser, il en va de même de maints autres fonds publics ou privés²⁵.

Les fichiers de portraits les plus intéressants pour notre discipline sont certes à Paris ceux de la Bibliothèque de l'Opéra²⁶, du Cabinet des Estampes et du Département de la musique de la Bibliothèque nationale, de la Bibliothèque du Conservatoire ou de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, mais il ne faut pas oublier non plus la Bibliothèque de l'Arsenal ou les vingt-deux cartons de la Bibliothèque des Arts Décoratifs.

Quant aux ouvrages et périodiques illustrés, ils pourraient apporter beaucoup également à l'étude des caractères et des usages. Après la publication des travaux consacrés à «L'Illustration»²⁷,

25 Citons notamment, parmi les plus riches et les moins exploités, ceux du Musée Français de la Photographie, fondé en 1960 (78, rue de Paris – 91570 Bièvres) et ceux de la Fondation Nationale de la Photographie (25, rue du Premier Film – 69372 Lyon Cédex). Si, en dehors de précieux articles anciens, nous avons trouvé peu de chose sur la musique à la Société Française de Photographie, on pourrait aussi rappeler aux chercheurs l'intérêt des collections du Musée Carnavalet, du Musée d'Orsay, de la Bibliothèque Forney (1, rue du Figuier – 75004 Paris), de la Bibliothèque Doucet (3, rue Michelet) ou de Kodak-Pathé (Bureau des Recherches, 30, rue des Vignerons – 94300 Vincennes). – Voir également le Répertoire des collections françaises de documents photographiques (Paris 1955, La Documentation française), et The Photograph Collector's Guide (L. D. Witkin et B. London, eds.; Boston 1979, New York Graphic Society).

26 Voir supra note 22.

27 H. Robert Cohen, Les gravures musicales dans L'Illustration 1843–1899, 3 vols. (Québec 1982/83, Presses de l'Université Laval).



Fig. 6

il faudrait s'intéresser à quelques autres volumes agrémentés d'utiles portraits, tels ceux de *«L'Annuaire des Artistes Musiciens»*²⁸ ou les *«Cinquante ans de musique française»* de L. Rohozinski²⁹.

En ce qui concerne les périodiques, le monde de la scène y est le mieux servi avec *«Paris-Programme»* (1875–1876), le *«Photo-Journal»* (1891–1893), le *«Photo-Programme»* (1895–1900) ou *«Le Théâtre»* (1898–1925) dont le dépouillement reste à faire³⁰.

Mais le plus beau specimen de magazine musical illustré, le premier du genre d'ailleurs, demeure *«Musica»*, publié par Pierre Lafitte de 1902 à 1914³¹ (fig. 6). L'éditeur de *«La vie au grand air»* (1898) et *«Fémina»* (1901) propose en effet dans ce mensuel de 14 ou 20 pages, accompagné d'importants suppléments musicaux, un ensemble de photographies des plus précieux.

Ces 143 numéros recèlent quelque 4000 clichés³² présentant plus de 2500 personnages français et musiciens dans leur très grande majorité, sans exclure cependant les visiteurs étrangers de marque (Felix Weingartner, Enrico Caruso...) ou les compositeurs à la mode (Leoncavallo, Mascagni, Verdi, Wagner...), ainsi que maintes personnalités de ce temps (Castelbon de Beauxhostes, Dujardin-Beaumets, Estournelles de Constant...), sans oublier quelques musico-graphes (Henri de Curzon, Adolphe Jullien, Jacques-Gabriel Prod'homme...).

28 Dont le dépouillement paraîtra prochainement dans la *«Revue Internationale de Musique Française»*.

29 L. Rohozinski (dir.), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, 2 vols. (Paris 1925, Les Editions musicales de la Librairie de France), avec un index des illustrations.

30 On attend beaucoup aussi de la thèse de Jean Watelet (Université de Paris II), pour laquelle l'auteur a dépouillé une quarantaine de périodiques illustrés français antérieurs à 1914.

31 Cf. Danièle Pistone, *«Contribution aux dépouillements de périodiques parisiens: Musica (1902–1914)»*, in: *Revue Internationale de Musique Française*, VI, 17 (juin 1985), pp. 87–100.

32 Voir la liste annexée au présent article.

Les clichés, de provenance fort diverse (Benque, Boyer, Manuel, Mayer et Pierson, Nadar, Pierre Petit...), offrent en fait un panorama fort complet de la photographie parisienne dans la deuxième moitié du XIXe siècle. C'est en général la formule de l'image isolée, telle que la pratiquait *«L'Illustration»*, qui est ici utilisée. Toutefois, on voit dès lors se dessiner de beaux ensembles, dignes des futurs reportages du périodique *«Vu»* (1928): la musique au grand air³³ ou l'histoire et la vie du théâtre de l'Opéra-Comique³⁴, du trou du souffleur à la salle de répétition des chœurs, voire les itinéraires des pèlerins de Bayreuth, avec Lavignac, Risler ou Colonne³⁵.

Les portraits les plus nombreux concernent les professeurs et les lauréats des écoles de musique et conservatoires français auxquels *«Musica»* porte un intérêt tout particulier. Mais certaines autres illustrations permettraient aussi de mener de passionnantes études sur les intérieurs des musiciens³⁶, voire l'instrument qui les inspira³⁷. Si la présentation et les habitudes vestimentaires invitent aussi à maints commentaires³⁸, il est plus difficile peut-être, comme déjà pour les périodes antérieures, de parler à propos de ces personnages, d'accessoires significatifs. Autrefois, les colonnes, tables, balustrades... étaient souvent utilisées pour les musiciens et ceux-ci étaient rarement photographiés avec une partition³⁹ ou instrument à la main. Vers 1900, cependant, on semble rechercher, pour les artistes surtout, les attitudes plus inspirées (tête levée, regard lointain...). C'est certes l'époque où les positions se diversifient et se libéralisent davantage.

A signaler enfin dans le même périodique quelques photos rares, même exceptionnelles, particulièrement attachantes: les chanteurs de Saint-Gervais⁴⁰, Gustave Bret et ses musiciens interprétant la *«Passion selon saint Jean»* de Johann Sebastian Bach⁴¹, Wanda Landowska jouant du clavecin chez Rodin⁴², Emmanuel Chabrier organisant des scènes de cirque⁴³, les classes de la Schola Cantorum⁴⁴, l'exécution des œuvres des Premiers Grands Prix de Rome de Composition Musicale à l'Institut⁴⁵, tout comme les figures mimées par Mme Magdeleine sur la *«Marche funèbre»* de Chopin⁴⁶ ou l'étude de la configuration du pavillon auriculaire de quelques grands musiciens⁴⁷.

33 No. 85 (octobre 1909).

34 No. 55 (avril 1907).

35 No. 23 (août 1904).

36 Gounod (no. 46), Augusta Holmès (no. 6), Massenet (no. 110) ou Messenger (no. 72) dans leur cabinet de travail, Reyer (no. 53) dans son salon oriental, Hahn, Bruneau, d'Indy chez eux (no. 47).

37 Le piano-table de Gounod (no. 27 et no. 46), le clavier muet de Massenet (no. 50), le piano de Bruneau (no. 5), Messenger (no. 72) ou Lucien Wurmser (no. 49).

38 Le béret de Bourgault-Ducoudray (no. 54), la toque de Gounod (no. 46) ou de Lecocq (no. 115), la casquette d'Erlanger (no. 42), le chapeau mou de Gabriel Dupont (no. 114)... Quant aux moustaches ou à la barbe, elles accompagnent presque tous les visages masculins, à l'exception de ceux de Bruant, Kubelik, Magnard, Mahler, Mariotte, Marty, Ravel (à partir de 1911) ou Ysaye. Nous ne reviendrons pas, par ailleurs, sur le fait que, chez les musiciens aussi, les ongles sont plutôt longs et que l'habit sombre reste de coutume pour les hommes.

39 Comme Arban, par exemple, l'avait été chez Mayer et Pierson ou sur un cliché conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale (G 54678).

40 No. 24 (septembre 1904), et no. 71 (août 1908).

41 No. 76 (janvier 1909).

42 Ibidem.

43 No. 105 (juin 1911).

44 No. 84 (septembre 1909).

45 No. 31 (avril 1905).

46 No. 17 (février 1904).

47 No. 113 (février 1912).

On voit donc quel peut être l'intérêt des collections de photographies anciennes pour l'histoire de notre musique. Dans ce monde artistique, il est certain que ces documents sont généralement bien marqués par »l'entreprise de solennisation«⁴⁸ et montrent tout le prestige attaché alors à la personne des compositeurs ou interprètes en renom.

Cependant, la photographie, »contingence suprême«⁴⁹, dévalorisée par sa divulgation même, n'a pas toujours joui auprès des chercheurs de la considération méritée: c'est pourquoi bien des travaux de prospection et de dépouillement restent encore à faire. Le mode de conservation des clichés, voire le catalogage, est loin d'être toujours satisfaisant, et il est certes souhaitable que les centres d'iconographie musicale se préoccupent de cette situation et tentent d'y remédier dans les plus brefs délais.

Pour éviter du reste que de semblables difficultés ne viennent assaillir les générations futures, lorsque celles-ci enquêteront sur nos goûts et pratiques actuels, il semblerait même utile d'organiser, au sein de ces institutions, une quête systématique et un regroupement efficace des images d'aujourd'hui (salles, interprètes, compositeurs...).

Index alphabétique des portraits reproduits dans »Musica« (1902–1914)

Nous avons répertorié ici tous les personnages identifiables, apparus seuls ou en groupes, peints, gravés ou photographiés. Les chiffres suivant les noms renvoient aux numéros de ce mensuel que le tableau ci-dessous permettra de dater:

	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
janvier		4	16	28	40	52	64	76	88	100	112	124	136
février		5	17	29	41	53	65	77	89	101	113	125	137
mars		6	18	30	42	54	66	78	90	102	114	126	138
avril		7	19	31	43	55	67	79	91	103	115	127	139
mai		8	20	32	44	56	68	80	92	104	116	128	140
juin		9	21	33	45	57	69	81	93	105	117	129	141
juillet		10	22	34	46	58	70	82	94	106	118	130	142
août		11	23	35	47	59	71	83	95	107	119	131	143
septembre		12	24	36	48	60	72	84	96	108	120	132	
octobre	1	13	25	37	49	61	73	85	97	109	121	133	
novembre	2	14	26	38	50	62	74	86	98	110	122	134	
décembre	3	15	27	39	51	63	75	87	99	111	123	135	

48 Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (Paris 1965, Editions de Minuit), pp. 49f.

49 Pour reprendre la belle expression de Roland Barthes, *La chambre claire; note sur la photographie* (Paris 1980, Gallimard), p. 15.

A

- Abry, 108
Accar, 66
Achard (M.), 18, 57
Ackté (A.), 3, 13, 25, 29, 40, 45, 53, 55, 64, 91, 94
Acquerin (Mlle), 107
Adam (A.), 12, 17
Adam (L.), 17
Adam (S.), 10, 64
Aderer (A.), 30
Adiny (A.), 13, 20, 50, 56, 64
Affre (A.), 16, 33, 40, 78
Agenen (Mme), 108
Agenet (Mme d'), 109
Agnelet, 108
Agostini (M.), 16
Agussol (Mme), 64
Alais, 95
Alavoine (Mlle), 120
Albéniz (L.), 48
Albers (H.), 5, 47, 55, 65, 80, 82, 90, 95, 98, 100, 102, 109, 114, 116, 134, 142
Alberti (D.), 119
Alboni (M.), 14, 20, 31, 112
Alda (F.), 50, 92
Aldemar, 107
Alessandresco, 104
Alexandre (A.), 93, 94, 107
Alexandrovicz (Mlle), 93
Alexandrowsky (Mlle d'), 128
Alexanian, 15, 16
Algrin, 107
Allard (A.), 17, 55, 81, 140
Almaza, 95
Altchevsky, 107, 108, 121, 141
Alten (B.), 92
Alvarez (A.), 13, 25, 29, 40, 44, 50, 55
Amalou, 86
Amato, 92
Amel (Mme), 62
Amelungen (C. von), 34, 128
Amiot, 107
Amoretti (Mlle), 84
Anastasi (P.), 133
Ancel-Guyonnet (Mme), 53
Ancelin, 65
Ancelot, 19
Anchier (Mlle), 95
Ancona, 44
André, 107
Andrée (H.), 128
Andres (C.), 16
Annunzio (G. d'), 104
Anselmi, 69
Arbell (L.), 50, 54, 64, 71, 81, 91, 100, 105, 116, 120
Arbitre (A.), 79, 81
Arcos (Mlle), 109
Arcouet, 108
Arger (J.), 21
Ariosti (A.), 22
Arjac (Mlle d'), 101
Arnauld (Mlle), 33, 36, 107
Arnaud (G.), 108
Arnaud (M.), 108
Arnoldson (S.), 110
Arnould (S.), 38, 79
Arnoult (A.), 107, 121
Art, 108
Arthur, 12
Artot de Padilla (M. J.), 34, 103
Astor (S.), 128
Astruc (G.), 34, 84, 88, 92
Astruc (Y.), 90
Atoch (Mme), 12, 107
Auber (D. F. E.), 35, 55, 86, 96, 114
Aubert, 107
Aubert (J.), 118
Aubert (L.), 93
Aubert (M.), 112
Aubert (Mlle), 33
Aubry, 36
Audisio, 131
Audran (E.), 80
Auer (L.), 36
Augé (Mme), 107
Augé de Lassus (L.), 42
Augieras (P.), 111
Augouard (Mlle), 67
Auguez de Montalent (Mme), 17, 61, 71, 90
Aulagnon (C.), 115
Auric (G.), 107
Aussourd (Mlle), 72
Auterer, 107
Autran (P.), 33
Avine, 12
Axilette, 85, 120
Ayasse (Mlle), 108
Azéma, 55

B

- Bach (C.P.E.), 61, 114
Bach (E.), 36
Bach (H.), 36
Bach (J. S.), 36, 61, 62, 114, 122
Bachelet (A.), 16, 60, 118, 134
Bachmann (A.), 24
Bachrich, 38
Bachur (M.), 19
Backer (de), 41
Backhaus (W.), 36, 113, 128
Badaire (Mlle), 143

Badet (R.), 44, 55, 65, 70, 75, 85, 123
Bady (B.), 65
Baer (F.), 113
Baetens, 66
Baggers (J.), 52, 110
Bailac (Mlle), 62, 96, 100, 104, 105, 138
Bailleux, 107, 131
Baillot (Mlle), 131
Bailly (L.), 8, 42, 61, 65
Balakirev (M.), 44, 94, 109, 123, 130
Balay (G.), 110, 125
Baldelli (A.), 34
Balland, 118
Balle, 107
Balon, 50
Balzac (H. de), 113
Baratoff (Mme), 105
Barbier (J.), 40, 90, 97
Barbier (Mlle), 123
Barboué, 12
Barde (Mlle de), 100
Bardot (Mlle), 107
Baretta-Worms (Mme), 109
Baretti, 8, 53
Barezzi (A.), 22, 133
Barezzi (M.), 22, 133
Barfond, 107
Bargoin, 108
Bariantos (Mlle), 129
Barillon (A.), 70
Baron, 68
Baron (A.), 75
Baron (Mme) 110
Barozzi, 128
Barrelier, 65
Barret (Mlle), 107
Barrier, 84
Barroilhet, 26
Barthélemy (R.), 93
Bas (G.), 19, 44
Bascou (Mlle), 71
Bastard (W.), 115
Bastide, 36
Bastin, 125
Bataille (C.), 93
Bataille (H.), 101, 113
Batalla (J.), 12, 45, 81, 116
Bathori-Engel (J.), 77, 124
Batut (L.), 81
Baudelaire (C.), 13, 74, 109
Baudry (Mlle), 108
Bauer (H.), 40, 81, 82, 103
Baume, 109
Bayo, 128
Bayoud, 108
Bécar, 107

Beccaria, 108
Becker, 107, 129
Bedarride (Mme), 107
Bedetti, 102
Bedolitière (E. de), 139
Beethoven (L. van) 2, 12, 32, 39, 40, 44, 57, 60, 62,
63, 65, 67, 68, 69, 96, 130
Beghin, 95
Begoulle, 131
Beledin, 108
Beligne (Mlle), 107
Bellaigue (C.), 38
Belland, 108
Bellanger, 131
Bellenot (P.), 80
Bellincioni (G.), 64, 111
Bellini (V.), 131
Belloc (A. de), 110
Belloni (Mlle), 95
Belly (M.), 81
Benazet (B.), 90
Benoit (C.), 93
Benoit (P.), 84
Benton (Mlle), 60
Béranger (J. P.), 37
Bérard, 107
Bérard (L.), 116, 132
Bercy (L. de), 135
Berardi, 53
Berger, 108
Berger (R.), 12
Berger (W.), 38
Berger (Mlle), 79
Bérillon, 112
Bériot (C. de), 11, 12
Berlendi (L.), 31
Berlioz (A.), 15, 66
Berlioz (H.), 4, 5, 6, 8, 15, 40, 44, 53, 62, 66, 101,
109, 111, 126, 130, 136
Berlioz (N.), 15
Bernac (J.), 16
Bernard (E.), 36, 81
Bernard (G.), 138
Bernard (J.), 66
Bernardel, 107
Bernaret, 107
Bernaudin (Mlle), 71
Bernerd, 108
Bernhard (S.), 30
Berr (E.), 81
Berteau, 90
Bertin (L.), 86
Berthelier, 68, 98
Berthelin (A.), 2, 16, 130
Bertheroy (J.), 44
Berthet (L.), 18, 25, 40, 50, 93

- Berton, 39, 110
Bertrand (E.), 39
Bertrand (M.), 67, 118
Beryer (M.), 81
Berzanne (Mlle), 131
Bessie-Abbott (Mlle), 28
Besson (F.), 99
Besson (G.), 99
Besson (Mlle), 99
Betz, 13
Beyle (L.), 29, 50, 55, 70, 87, 102, 116
Bianca (D.), 110
Biancheri (A.), 16, 130
Bianchi, 25
Bianchini, 25
Bielbmann, 108
Bigerelle, 107
Bigot, 95
Billard (Mlle), 84
Billion (J.), 107
Birkenfeld (W.), 121
Birman-Bera (Dr), 113
Birot (Mlle), 107
Bischoff, 104
Biseul (Mlle), 108
Bisson (A.), 10
Bitsch (Mlle), 12
Bittar, 36
Bittona (F.), 19
Bizet (A.), 117
Bizet (G.), 4, 29, 54, 111, 117
Bizet (J.), 29
Bizet-Straus (G.), 117
Bjornstern-Bjornson, 62
Bjornstern-Bjornson (Mme), 62
Blanc, 131
Blanc (Mlle), 107
Blanc (R.), 138
Blancard (Mlle), 107
Blanchon (G.), 137
Blareau (L.), 121
Blavette, 116
Blech (L.), 104
Bles (N.), 74, 135
Bleuze (Mme), 71
Bleuzet, 19
Bloch, 84
Bloch (A.), 85
Bloch (E.), 96, 106
Bloch (J.), 48, 74
Bloch (R.), 71
Blockx (J.), 84, 118
Blondel, 5
Blotte (A.), 67
Blum-Picard (Mlle), 60
Bobkova (Mlle), 127
Boidin, 72, 77
Boieldieu (A.), 108, 110
Boisseau, 93
Boïto (A.), 40, 133, 134
Boldi (B.), 16, 34
Bolska (A.), 70
Bompard (Mlle), 95
Bonay, 16
Boncourt, 72, 77
Bonheur (A.), 72
Bonheur (R.), 15
Bonì (A.), 70, 75, 100, 116, 123, 137
Bonin (Mme), 107
Bonnard (Mlle), 95
Bonnard, (P.), 24
Bonnaud (D.), 74
Bonnefoy (Mlle), 35
Bonnell, 108
Bonnet, 21
Bonnet (J.), 89, 97
Bontoux (M.), 33
Borchard, 12
Bordes (C.), 24, 67, 71, 88
Borel (A.), 71
Borel (Mlle), 127, 137
Borgo (A.), 12, 20, 64, 77, 79, 103, 120
Bori (L.), 94
Borodine (A.), 81, 109, 123
Borzy (Mlle), 126
Bouade, 31
Boucherit (J.), 16, 116
Boucherit (M.), 18
Bouchez (R.), 102
Boudinier (Mme), 81
Boudouresque, 30
Bouhy (J.), 29
Bouillart, 93
Bouilleux, 138
Bouillon, 107
Boukay (M.), 16, 74
Boulanger (J.), 132
Boulanger (L.), 114, 129, 131
Boulanger (N.), 57, 72, 84, 109, 114
Boulay (Mlle), 17
Boulogne, 78, 86, 104, 125
Bouman, 38
Bourbon, 99
Bourdarot, 107
Bourdeau, 19, 107
Bourdon (Mlle), 71, 84
Bourgain, 107
Bourgault-Ducoudray (L. A.), 2, 8, 16, 54, 82, 95
Bourgeat (F.), 2, 10, 11, 16, 48, 81, 116
Bourgeois, 110
Bourgeois (Mlle), 4, 11
Bourget (P.), 44

Bourguet, 9
Bourrillon, 20
Bousque, 65
Boussagnol, 107
Boutillier (Mme), 108
Boutin (Mlle), 107
Bouvaist (Mlle), 84
Bouval (J.), 16
Bouvet (M.), 5, 26, 34, 47, 50, 69, 72, 81
Bovet (M. A. de), 44
Boyer, 42
Boyer (F.), 34
Boyer (G.), 16, 25
Boyer (M.), 135
Boyer (Mlle), 107
Boyer de Lafory (Mme), 49, 59, 67, 78, 104
Boymond (F.), 56
Bracinczka (I.), 70
Brahms (J.), 20, 84
Branchu (Mme), 34
Brand (P.), 6, 36, 71
Brandt (F.), 13
Brandus (Mlle), 102
Bréjean-Silver (Mme), 64
Brema (M.), 8, 13, 55, 64, 79, 141
Brener, 13
Bresselle, 72
Bressler-Gianoli (Mme), 47, 106
Bresson, 107
Bret (G.), 61, 76
Breton, 22
Bréval (L.), 6, 7, 9, 13, 16, 25, 33, 44, 48, 50, 53, 55, 64, 65, 70, 76, 77, 78, 81, 87, 98, 105, 124
Bréville (P. de), 16
Brienz (Mlle), 100
Brille (L.), 11, 81
Brindejont-Offenbach (J.), 49
Brinvilliers (marquise de), 65
Brisset (L.), 130
Brohly (Mlle), 55, 70, 82, 111
Brothier (Mlle), 131
Broussan (L.), 54, 65, 118
Brown (R.), 20
Brozia (Mlle), 55, 64, 82, 92, 110
Bruant (A.), 74
Brun (A.), 28, 79, 95, 109
Bruneau (A.), 1, 5, 12, 16, 31, 47, 65, 120, 122
Brunlet (Mlle), 131, 134
Brunswick (T.), 80, 100
Bruyne (de), 8
Bucourt, 11
Bugg (Mlle), 131
Bulow (H. von), 83
Bunel (Mlle), 95
Burdeau (A.), 12
Burgstaller, 13, 92

Burrian (C.), 57, 127
Busoni (F.), 30, 77, 109, 129, 138
Busser (H.), 27, 41, 61, 98, 122, 138
Buxbaum, 38.

C

Caetani (G.), 30
Cafferet (Mlle), 36
Cahen (A.), 54
Cahier (C.), 121
Caillavet (G. A. de), 8, 57
Cain (H.), 16, 18, 22, 33, 41, 50, 85, 101, 120
Caisso, 107
Calvé (E.), 4, 14, 17, 29, 50, 55, 64, 87
Calvet (Mlle), 95, 107, 112
Camargo (M. A.), 51
Camia (Mlle), 138
Camondo (I. de), 5, 44
Campagnola, 99, 103, 105, 107
Campanini (C.), 22, 31, 34
Campredon (Mlle), 105, 106, 108
Canal (Mlle), 131
Cancel, 110
Cantaille, 118
Capet (L.), 20, 42, 61, 125
Capitaine, 97, 107, 112
Caplet (A.), 4, 92, 98, 104
Capolelli (Mme), 95
Capon-Sacchi (Mlle), 24
Capoul (V.), 25, 40, 44, 48, 139
Capoulade, 130
Capus (A.), 96
Carbelli, 44, 48
Carbonne, 118, 122
Cardon, 12
Caressa (R.), 38
Carles, 107
Carolus-Duran, 121
Carolus-Duran (P.), 12, 125
Caro-Martel (Mlle), 79
Caron (E.), 20
Caron (R.), 3, 13, 20, 24, 40, 48, 53, 55, 64, 79, 133
Caron-Lucas (Mme), 70, 75, 81, 105
Carpi, 129
Carraud (G.), 16
Carré (A.), 1, 33, 55, 72, 81, 122
Carré (M.), 5, 19, 33, 39, 40, 50, 52, 55, 57, 64, 70, 72, 76, 78, 80, 82, 87, 90, 94, 98, 103, 115, 122
Carré (M.), 6
Carreras (Mme), 116
Carrère-Xanrof (Mme), 21, 29, 64
Carrie, 95, 107
Caruso (E.), 20, 29, 31, 50, 59, 92, 93, 101, 140
Carvalho (L.), 40
Carvalho (Mme), voir Miolan-Carvalho (Mme)
Casadesus (F.), 88, 126, 133

- Casadesus (H.), 12, 20
Casadesus (R.), 70, 131
Casagga (G.), 67, 92
Casals (P.), 14, 81, 82, 90
Casella (A.), 4, 12, 19, 65, 98, 122, 140
Casse (Mlle), 107
Castan (Mlle), 107
Castel (Mlle), 75
Castelbon de Beauxhostes (F.), 11, 73, 77, 108
Castil-Blaze, 95
Catalan (L.), 54, 125
Catherine (G.R.), 8, 25, 44, 49, 140
Cattier (E.), 34
Catulle-Mendes (J.), 101
Caudela (E.), 137
Caussade (G.), 61, 107
Caussan, 33
Cautrelle, 36
Cavalieri (L.), 20, 31, 36, 50, 64, 81, 98, 106, 120, 131, 142
Cazeneuve, 118
Cazeneuve (E.), 61
Cazeneuve (M.), 55
Cazette, 143
Cebron-Norbens (Mlle), 66, 71, 79, 88
Cellier (A.), 132
Cerdan, 81, 107, 131, 141
Cernay (T.), 81
Cerny, 112
Cerrito (F.), 75
Cerutti (T.), 16
César (B.), 116
Cesbron (S.), 64, 69, 105, 107, 129
Chaalons (Mlle), 108
Chabance, 114
Chabrier (E.), 93, 105, 114, 119
Chadeigne (A. M. F.), 44
Chaffange (P.), 135
Chagnon (P.), 9
Chah Mouradian, 95, 102
Chailley (M.), 126
Chaliapine (F.), 31, 35, 40, 41, 56, 69, 70, 80, 81, 91, 112, 118
Challemel-Lacour, 13
Challot (Mlle), 72
Chalmin, 27, 69
Chamard, 67
Chambon (J.), 49
Chameroy (Mlle), 51
Chaminade (C.), 39, 133
Champsaur (F.), 103
Chandora (L.), 56
Chanoine-Davranches, 106
Chantal (Mlle), 67, 71
Chantavoine (J.), 118
Chantome, 95
Chantriot (Mlle), 108
Chantron, 107
Chapuis (A.), 16
Charbonnel, 139
Charbonnel (Mlle), 44, 75, 82, 87, 102, 106, 132, 138
Charny (Mme), 107
Charon, 107, 131
Charpentier (G.), 2, 5, 99, 120, 122, 124, 138
Charrin (Mlle), 107
Charton-Demeur (Mlle), 35
Chasles (J.), 75, 90, 120
Chasles (Mlle), 18
Chassagneux (G.), 132
Chassaing (Mlle), 71
Chateaubriand (F. R. de), 37
Chaturova (Mlle), 127
Chaumel (Mlle), 60
Chaumet (W.), 10, 15
Chaumie, 5
Chausson (E.), 15, 74, 130
Chausson (Mme), 15
Chautard, 20
Chauveron (Mlle de), 107
Chauvet (R.), 131, 132
Chavita (L. de), 120
Chazel (Y.), 133
Chazelles (Y.), 124
Chebroux (E.), 16
Chenal (M.), 76, 85, 86, 89, 94, 98, 99, 100, 108, 113, 115, 123
Chené (Mme), 107
Chénier (M. J.), 99
Cheramy, 4, 20
Chéreau, 140
Cherion (abbé), 4
Cherrière, 84
Cherubini (L.), 35, 110
Chevalet (Mlle), 66
Chevalier (éd.), 14
Chevillard (C.), 2, 4, 10, 12, 13, 20, 24, 26, 36, 45, 63, 73, 81, 98, 99, 116, 122
Chevillard (Mme), 16, 20, 49
Chevillon, 116
Chomel (O.), 127
Chopin (F.), 18, 49, 70, 109, 112, 115, 131, 132, 134, 137, 138, 140, 142
Chopin (J.), 18, 137
Chopin (L.), voir Jedrzezewicz (L.)
Chopin (N.), 18, 70, 137
Choubry, 131
Choudens (A. de), 29
Choudens (P. de), 29, 76
Christian, 98
Chrysis, 128
Cico (M.), 68

Cilea (F.), 22, 31, 34
Clairville, 139
Clapisson (Mlle), 60
Claretie (J.), 20, 44, 56, 120
Claretie (Mme), 56
Claud (C.), 91
Claussmann (A.), 16
Clauzure, 95, 107, 140
Clavier, 107
Clément, 105
Clément (A.), 43
Clément (E.), 29, 50, 55, 79, 82, 118, 120, 132, 133
Clément IX (Pape), 12
Clérice (G.), 16
Clérice (J.), 74
Cléricy du Collet (Mme), 57
Clesse (A.), 139
Clothilde (Mlle), 3
Clotho, 70
Clustine (I.), 105, 110, 123, 138
Cobzar de G. Ferrari, 116
Cocyste (Mme), 55
Coffer (Mme), 107
Cognet, 107
Colas (M.), 70
Colbran (I.), 84
Colignon, 41
Colin, 107
Collette (L.), 107, 130
Collomb, 108
Colonne, 129
Colonne (E.), 13, 14, 23, 24, 32, 33, 36, 49, 63, 70, 90, 92, 120.
Colonne (Mme), 49
Combeau (J.), 10
Combes, 84, 107
Compas, 107
Conneau (Mme), 49
Consolo (E.), 40
Constancia (Mme), 104,
Contreau, 108
Coppée (F.), 44
Coquard (A.), 16, 107
Coquart (A.), 97
Coquelet, 36
Coquelin, 22
Corbière, 122
Corday (M.), 44
Cormont, 107
Cornelius, 83
Cornilla (Mme), 129
Cornubert, 95, 109
Corot (C.), 85
Corpait, 70
Corsi (P.), 92
Corta (Mme), 107

Cortot, 131
Cortot (A.), 4, 8, 16, 48, 63, 77, 82
Cosset-Aubineau (Mme), 108
Cossira (M.), 16, 29
Costa (A.), 92
Costallat, 16
Costallat (Mlle), 20, 83
Costat (A.), 9, 31, 34
Cotarello, 137
Cottin (J.), 9
Couat (Mlle), 123
Coudert, 68
Coudron (Mlle), 108
Couée (Mlle), 131
Couliboef, 107
Coulomb, 84, 88, 106
Coulon, 102
Couperin (F.), 61, 126
Courbières (Mlle), 100
Curso (Mlle), 95, 107
Cousin (Mlle), 107
Cousin (R.), 132
Cousinou, 95, 107, 140
Couyaba, 120
Coye, 60
Crescentini (G.), 113
Crockboom (M.), 6
Croce-Spinelli (B.), 21
Croisset (F. de), 33
Croiza (C.), 133, 141
Crosti (E.), 2, 11
Croze (J.L.), 78
Cruque, 60
Cruvelli (S.), 64
Curral du Bot (Mlle), 143
Curzon (H. de), 16
Custot, 4, 20
Czerny (K.), 15

D

Daffeytie (Mme), 67
Dalayrac (N.), 37, 88
Dallabarattia, 33
Dalmores, 79, 99
Dalon, 134
Damoreau-Cinti (Mme), 114
Danbé, 40
Dancie (Mlle), 131
Dancre (Mlle), 143
Danges, 9, 81, 85
Darbell (S.), 118
Darcier, 74
Darclée (Mme), 98
Dargomijsky (A.), 103, 130
Daria de Marty, 30
Darmières (J.), 20

- Darthy (G.), 85, 108
Darthy (P.), 74
Daucher, 38
Daudet (A.), 117, 120
Daumas (Mlle), 84, 103, 107
Daurignac (M.), 3
Dausset, 20
Davelli, 140
Davelli (Mlle), 122
Daveluy (V.), 135
Da Venezia (F.), 22.
David, 38
David (F.), 86, 91
David (G.), 132
David (R.), 59
Davison (W.), 69
Debaetz (Mlle), 103
Debarbieux (Mlle), 107
Deblauwe (Mme), 65
Debonnet, 131
Debrennes (Mlle), 107
Debruille, 107
Debureaux, 107
Debussy (C.), 15, 16, 74, 91, 96, 102, 104, 122, 126, 130
Decaye, 107
Dechert, 38
Deelery, 92
Degeorge de Valmalete (Mlle), 107
Dehays (Mlle), 100
Dehelly (Mme), 12
Delaborde (E.M.), 121, 137
Delaborde (L.), 2
Delacarriere, 67
Delafosse (L.), 16
Delange, 118
Delannoy, 99
Del Anta del Castillo (M.), 70
Delaquerriere, 72
Delattre, 84
Delaunois (R.), 111, 125
Delaw, 134
Delgad (Mme), 60
Delgado-Perez (Mlle), 72
Delgrange, 9
Delibes (L.), 86, 97
Delille, 118
Delille (Mlle), 107
Delimoges, 48
Delisle (Mme), 84
Delmas (J.F.), 9, 13, 16, 25, 26, 29, 33, 38, 39, 44, 49, 50, 53, 57, 63, 66, 70, 75, 78, 85, 87, 98, 100, 103, 105, 112, 120, 129, 137
Delmas (M.), 57, 69, 93, 94, 107, 129, 131
Delmet (P.), 1, 27, 74
Delmotte, 84
Delna (M.), 10, 29, 35, 50, 55, 60, 64, 65, 71, 79, 87, 113, 120
Deloger, 127
Delphin, 135
Delrue (Mlle), 95
Delrys (Mlle), 107
Delsaux (Mlle), 105
Delvair (Mlle), 134
Delval, 135
Delvé (S.), 110, 131
Delvincourt (C.), 93, 94, 107, 129, 131
Delvoye, 34, 55, 56, 106
Demailly, 107, 120
Demay (Mme), 74
Demellier (H.), 44, 55, 63, 67, 95, 103, 111, 137, 139
Demougeot (Mlle), 64, 67, 107
Demours, 107
Demuter (Mlle), 121
Denayer, 8
Deneri (P.), 81
Denyn (J.), 126
Derivis (P.), 34
Deroche (Mlle), 71
Derovineau, 108
Dervaux, 107
Desaugiers, 37
Deschamps-Jehin (Mme), 29, 55, 56, 64, 71
Descomps (Mlle), 107
Descoubes (Mme), 95
Descudet (Mlle), 107
Désiré, 68
Deslandres (A.), 63
Des Mastins, 50
Despaux, 81
Desplanques, 131
Dessau, 38
Destinn (E.), 57, 64, 92, 101, 127
Destouches (A.), 39
Desvignes (Mme), 107
Detti (J.), 143
Deutsch de la Meurthe (H.), 5, 30, 69
Deval (M.), 74
Devienne (F.), 84
Deville, 20
Devries (D.), 12, 55, 103, 137
Devries (Mlle), 50, 84, 110
Didier (Mlle), 95
Diémer (L.), 2, 3, 4, 10, 63, 71, 81, 82, 90, 102, 116, 133
Dienne (Mme), 107
Diet (E.), 70
Dietl (L.), 36
Dieudonné, 72, 77
Dieulafoy, 11
Diligeon (Mlle), 107, 132, 143

Dinsart (H.), 106, 129
Dippel, 92
Dobbert (C.F.), 84
Dobrowolska (Mlle), 142
Doche, 111
Docquois (G.), 10
Doire (R.), 70
Domergue (C.), 108
Dominique (G.), 66, 69
Dominus, 135
Domnier, 106
Donatelli (Mme), 83
Donizetti (G.), 31, 43, 54
Donnay (M.), 93
Donnaz, 108
Doré (G.), 13
Doret (G.), 38, 52, 73, 96, 106
Doria (M.), 129
Dorival, 11, 85, 121, 134
Dorly (Z.), 103
Dornbirrer, 72, 77
Dortzal (Mme), 21
Dotzauer (J. J. F.), 90
Douaillier, 16, 99
Doucet, 36
Drouhet (G.), 143
Dubel (Mlle), 64, 78
Dubell, 34
Dubois (G.), 49, 65
Dubois (M. L.), 81
Dubois (T.), 8, 10, 11, 12, 16, 30, 35, 47, 82, 114, 116, 118
Dubor (G. de), 112
Dubourg, 131
Dubulle, 82
Ducasse (R.), 130
Duchesne (Mlle), 84
Duclos, 60, 81, 131
Dufour, 131
Dufour (Mlle), 131
Dufranne (M.), 29, 45, 50, 52, 55, 56, 57, 71, 72, 81, 85, 118, 120
Dufriche, 74
Dugazon (Mme), 55
Dugue (Mme), 18
Duicklage-Cassigne, 13
Dujardin-Beaumetz (H. C. E.), 38, 46
Dukas (P.), 16
Dulac (O.), 72
Dulaurens, 9
Du Locle (C.), 53
Dumas (A. père), 77
Dumas (L.), 47, 113
Dumesnil, 36
Dumesnil (M.), 139
Duminil (R.), 21

Dumont (Mlle), 71
Duncan (I.), 10, 75, 79, 123, 128
Duparc (H.), 130
Duparc (Mlle), 139
Dupont, 19
Dupont, 131
Dupont (J.), 13, 131
Dupont (G.), 22, 24
Dupont (P.), 37
Dupré (L.), 124
Dupré (M.), 36, 124, 131, 143
Dupré (P.), 84
Duprez (G.), 3, 54
Dupuis (A.), 9, 34
Dupuis (J.), 68
Dupuis (S.), 3, 13
Dupuy (Mlle), 143
Duque, 128
Durand (A.), 16
Durand-Bloch, 114
Durand-Texte (Mme), 65, 77
Dussol, 84
Duteil d'Ozanne, 16
Du Tertre (Mlle), 131
Dutreix, 131
Duval (G.), 72
Duvernay (Mlle), 75, 84
Duvernoy (A.), 2, 11, 16, 55
Duvernoy (E.), 11, 81
Dvořák (A.), 127
Dyck (V.), 16

E

Eames (E.), 13, 27, 29, 46, 56
Eaton (Mlle), 79
Ëcorcheville (J.), 142
Edwina (Mme), 101, 141
Egorova (Mlle), 106
Ehrmann, 131
Elain, 95
Elgar (E.), 46
Elleviou (J.), 110
Elmblad, 13
Elman (M.), 33, 89
Emmanuel, 131
Enesco (G.), 16, 19, 42, 126, 130
Engel, 100
Enoch, 16
Ephraïm (A.), 30
Erard (S.), 18
Erlanger (C.), 1, 16, 20, 42, 44, 74, 82, 85, 102, 108, 114, 115, 118, 133
Ermolenko (N.), 70
Ernst, 15
Ervilly (Mme), 38
Essler (F.), 75

Essler (T.), 75
Espanet (Mlle), 107
Espinasse (Mme), 67, 115
Esteban-Marti, 112
Estournelles de Constant (J.), 35, 38, 47, 94, 118
Estyle, 61, 130
Etlin, 60, 116, 118
Eude (H.), 13
Eurialde, 124
Exner, 38
Expert (H.), 34
Ezzano, 105

F

Faber 105,
Fabert, 82, 83, 87, 100
Fabre (G.), 67, 74
Fabre d'Eglantine, 37
Faccio (F.), 133
Falandry (L.), 66, 69
Falcon (C.), 5, 129
Falla (M. de), 137
Famin (Mlle), 143
Fanelli (E.), 115, 116, 139
Fano (F.), 106
Faran, 131
Farkoa (Mlle), 143
Farrar (G.), 33, 40, 42, 44, 50, 54, 64, 70, 140
Farrenc (L.), 53
Fassbender, 73
Fauchois (R.), 130
Fauchet (P.), 16, 105
Faure, 108
Faure (C.), 116
Fauré (G.), 2, 8, 11, 20, 34, 35, 38, 48, 63, 65, 72,
74, 77, 81, 82, 90, 93, 96, 98, 101, 102, 107, 116,
130
Faure (J.), 4, 26, 40
Faure (P.), 35, 77
Favart, 55, 101
Favart (E.), 55, 101, 119, 134, 135
Faye (Mlle), 60
Feart (R.), 75, 77
Fedorova (S.), 81
Fehl (O. de), 11
Feiner, 107, 131
Fel (M.), 26
Féraudy (M. de), 135
Ferdinand de Bavière (prince), 13
Feria (Mlle), 101
Fermo, 118
Ferny (J.), 74, 135
Ferrar (M.), 68
Ferrari (G.), 56, 80, 113
Ferrari (R.), 31
Ferrier (Mlle), 107

Ferrier (P.), 103, 124
Ferrouillot (P.), 81
Ferry (J.), 13
Fertal (H.), 88, 95
Fertal (Mme), 83
Ferté (A.), 82, 98, 137
Février (H.), 45, 73, 76, 78, 127
Fibich (Z.), 127
Fidide (Mlle), 84
Fiérens (Mlle), 64
Figara, 108
Fijan (A.), 56
Filiati (L.), 31
Filon (S.), 95
Fischer (F.), 13
Fitz-James (comte de), 59, 62
Flahaut (Mlle), 64, 71
Flament, 93, 94
Flaubert (G.), 53
Flégier (A.), 16
Fleischer (P. de), 13
Fleury (L.), 84
Flers (R. de), 57, 72
Flon, 98, 122
Florian (J. P. Clarin de), 37
Flouch, 107
Flouch (C.), 107
Flour-Lunssen (Mme), 33
Foerstel (G.), 121
Foerster (J.), 127
Foix, 66, 101
Foix (G.), 121, 131
Fokina (Mlle), 81
Fokine (M.), 81
Follet (Mlle), 131
Fonlupt, 108
Fontaine, 107, 131
Fontayne, 107
Fontbonne (L. de), 22, 84
Foreau (Mlle), 12
Forest (A.), 89
Forest (L.), 15, 16
Forestier, 107
Foster (P.), 103
Fougère (Mlle), 107
Fouquieres (A. de), 100
Fourdrain (F.), 44, 114
Fourrel, 131
Fourgeaud (Mlle), 95
Fournets (R.), 16, 45
Fournier (L.), 19, 82
Fournier de Noce (Mme), 107
Fragerolle, 74
Fragson (H.), 4, 135
Fraikin, 129
Fraisie (Mlle), 84

Fraisse-Gaumont (Mme), 71, 83
Français, 38
François, 108
Francell, 48, 57, 81, 87, 99, 124, 138
Francescatti (Z.), 33
Franchomme (A.), 90
Francis, 19
Franck (C.), 6, 24, 27, 54, 130.
Franc-Mesnil (de), 36
Franc-Nohain, 52
Francœur (F.), 39, 95
Franz (P.), 69, 78, 103, 133, 137
Frapetoul, 125
Freddy, 9, 128
Frédéric II le Grand, 61, 84
Frédéric-Henri de Prusse (prince), 13
Fremstadt (O.), 10, 56, 64, 92
Frenkel (Dr), 38
Frescobaldi (G.), 97
Frescourt, 84
Freulon, 108
Frezzolini (Mme), 20
Friant, 143
Friché (C.), 5, 9, 14, 29, 41, 44, 50, 55, 62, 64, 98, 101, 102
Friedricks, 13
Frinius, 121
Frisch (P.), 116
Fritsch, 84
Fritsch (Mlle), 108
Fromont (E.), 16
Frontere, 107
Frontère (Mme), 107
Fuchs, 13
Fugère (L.), 6, 16, 21, 50, 52, 55, 57, 72, 76, 82, 100, 138
Fuller (L.), 75
Funes (M.), 114
Fursy, 74, 135
Fusier, 74

G
Gabaston, 107
Gabin (E.), 31
Gabion (M.), 65
Gabrielle, 37
Gadot (Mlle), 131
Gailhard (A.), 42, 53, 57, 71, 85, 114, 126
Gailhard (Mme), 53
Gailhard (P.), 1, 2, 25, 38, 39, 42, 47, 48, 53, 54, 85, 103, 118
Gailhard (R.), 134
Galeotti (C.), 63
Galewska (Mlle), 107, 140
Galipaux, 21
Gall (Y.), 60, 70, 75, 87, 103, 121, 139, 141

Gallet (L.), 56
Galli-Marie (Mme), 29, 38, 110
Gallois (G.), 21
Gallois (Mlle), 119
Gallois (V.), 35
Gallon (N.), 82, 93, 94, 95, 99, 140
Galston, 56
Galvany, 78, 121
Ganderet, 118
Ganne (L.), 16, 74, 93, 100
Gans (baron), 13
Gantelme (Mlle), 110
Ganteri (Mme), 82
Garanger, 107
Garat (P. J.), 37
Garchery (Mlle), 71, 102
Garcia (E.), 121
Garcia (M.), 16, 31
Gardel le jeune, 51
Garden (M.), 5, 17, 33, 44, 50, 55, 64, 71, 79, 81, 92, 96, 98
Garnier (C.), 25
Garnier (E.), 88
Garnier (G.), 9
Garnier (Mlle), 134
Gatepaille, 108
Gaubert (P.), 12, 19, 65, 84, 89, 98, 103, 129, 134, 138
Gauthier-Villars (H.), 16, 38
Gautier, 54
Gautier (J., Mme Catulle-Mendes), 70
Gautier (T.), 13, 53
Gavaudan (Mme), 108
Gaveau, 95
Gaveau (E.), 5, 16, 63, 107, 121
Gay (J.), 128
Gay (M.), 45
Gayraud, 72
Gazet (Mlle), 107
Gédalge (A.), 1, 16, 17, 49, 85, 91, 107
Gédalge (Mme), 49
Geloso (A.), 16, 21, 67, 106
Gemel, 113
Genesini, 34
Geniat, 112
Genin, 108
Gentil, 131
George (L.), 143
Georges (A.), 4, 16, 38, 61, 72, 74, 77, 102, 133
Georges (G.), 131
Georis, 55
Gérard (Mme), 71, 83
Gerbaud (Mlle), 107
Gerville-Reache (Mlle), 12, 64
Gevaert (F. A.), 13, 77, 98
Ghasne, 55, 80, 138

Gheusi (J.), 133
Gheusi (P. B.), 25, 81, 100, 137
Gibernon, 107
Gibert (E.), 21, 83
Gigout (E.), 4, 10, 16, 72, 105
Gilles, 60, 95, 107
Gilles (Mlle), 107
Gillet, 100
Gilly, 67, 80, 119, 137
Gilson (P.), 42
Gino de Larmenjat, 116
Giordano (F.), 106
Giordano (U.), 31, 34, 98
Giraldoni (L.), 98, 133
Girard, 72, 77
Girardin (Mlle), 110
Giraud (H.), 126
Giraud (Mlle), 131
Girault (Mlle), 95, 107
Girod, 16
Glazounov (A.), 56
Glinka (M.), 26, 44
Glover (Mlle), 107
Gluck (C. W. von), 21, 38, 65, 79, 141
Gneimer (M.), 34
Gobin, 72
Godard, 107
Godard (B.), 47, 86
Godard (M.), 75
Godebski (F.), 16
Goethe (J. W. von), 40
Golestan (S.), 139
Gomez (M.), 79, 103
Gonguet, 105
Gorki (M.), 56
Gossec (F. J.), 26
Gouard (H.), 16
Goudeszk, 74
Goulancourt (Mme), 34
Goullet (A.), 16
Gounod (C.), 4, 40, 46, 57, 86, 97, 132
Gounod (F.), 106
Gounod (Mme), 106
Gounod (N.), 106
Gounod (Mme N.), 106
Gounouilhou (J.), 20
Goupil, 108
Gourdin, 24
Gouret, 108
Gouy d'Arsy (Mme de), 100
Goyon (Mlle), 84
Granados (E.), 81, 140
Grandpierre (G.), 116
Grandpierre (Mlle), 84
Grange (E.), 139
Granger, 107

Granier, 104, 107
Granier (J.), 68, 107
Granjean (L.), 13, 15, 20, 23, 25, 29, 49, 50, 53, 64, 75, 88, 98, 100, 105, 107
Granraud, 115
Greef (A. de), 10, 81, 104, 116
Grégoire, 33, 107, 108
Grenville (L.), 44, 79
Gresse (A.), 16, 26, 70, 81, 124, 131, 141
Grétry (M.), 55, 73, 132
Grey (Lady de), 10
Grey (Lord de), 10
Grieg (E.), 9, 24, 62
Grieg (Mme), 62
Griffon, 107, 131
Gril (A.), 137
Grill (Mlle), 101
Grillieres, 113
Grimaud, 124
Griot (P.), 119
Grippon (E.), 114
Griset (J.), 106, 126
Grisi (C.), 75
Grisi (G.), 31
Grisi (J.), 31
Gropeano (Mlle), 140
Gros, 102
Grovillet, 107
Grovez (G.), 17, 70, 98, 137, 138
Gruning, 13
Grus (L.), 6
Grutmacher, 38
Guérin (G.), 66
Guhedus, 13
Guide, 3
Guignarg (Mme), 71
Guihani (Mlle), 143
Guilbert (Y.), 74, 135
Guillaume, 4
Guilloteau, 84
Guilmant (A.), 2, 4, 16, 61
Guimard (Mlle), 79
Guionie (J.), 12, 26, 55, 64
Guiraud (E.), 117
Guiraudon-Cain (Mme), 50, 114
Gulbranson (E.), 13, 64
Gulier (G.), 138
Guller (G.), 84, 118
Gunsbourg (R.), 20, 40, 44, 80
Gura, 13
Gustin (Mlle), 71
Gutheil-Schoder, 121
Guy, 21
Guyon fils, 21

H

- Habiche (E.), 121
Hading (J.), 119
Haendel (G. F.), 41
Hahn (R.), 3, 16, 30, 47, 74, 89, 90, 102
Haidkamp, 13
Hainl (G.), 90
Halanzier (O.), 39
Halévy (F.), 96, 117, 122
Halévy (L.), 29, 68, 117
Halir, 18, 31, 38
Hall (E.), 35
Halphen (F.), 21
Hambourg (M.), 40
Hamerick, 22
Hansen (J.), 2
Hansen (Mme), 83
Hanslick (E.), 29
Haramboure (Mlle), 143
Haraucourt (E.), 56
Harcourt (E. d'), 44
Harlenn (M.), 104
Harmisch (G.), 128
Hasselmanns (A.), 2, 11, 16, 18, 70, 84, 107
Hasselmanns (L.), 20, 42, 61, 65, 87, 97, 118, 133
Haskil (C.), 84, 93, 125.
Hatto (J.), 2, 25, 49, 64, 66, 90, 92, 96, 99, 114, 116, 126
Hatzig (Mlle), 80, 82
Hausler, 127
Hausmann, 31
Hausmann, 18
Hautin (Mlle), 126
Haydn (J.), 57, 80, 82
Hayme, 119
Hayot (M.), 8
Hébert (E.), 8, 80, 117
Heck, 108
Hecking (Mlle), 107
Hegan (J.), 69
Heglon (Mme), 9, 13, 18, 25, 39, 50, 55, 56, 61, 64, 71, 80, 81, 84, 85, 95, 98, 99, 107, 109, 112, 118, 124, 141
Heilbronn (M.), 29, 50, 68
Heilbronner (R.), 82, 105, 114, 128
Heine (H.), 58, 109
Hekking, 81
Helbig (H.), 43
Helle, 134
Heller (S.), 67
Hemery, 95
Hemery (Mlle), 84
Hemmerle, 95, 107
Hemmerle (Mlle), 127, 134
Hemmler (Mlle), 107, 113
Hennebains (A.), 44, 84
Henri, 8
Henri IV, 37
Henri VIII, 84
Henriquez (J.), 88, 115
Herbelleau (Mlle), 95, 107
Herlenn (M.), 67, 78
Herleroy (Mlle), 102
Hermann (Mlle), 131
Hermanos, 116
Hermant (A.), 44
Héroid (A. F.), 77
Héroid (F.), 4, 36, 86, 96, 108
Héroid (J.), 127
Hermann (D.), 76
Hess, 38
Hestaine (Mlle), 108
Hétieu, 108
Hétuin, 72, 77
Hildebrandt (E. d'), 68
Hillemacher (L.), 8, 16, 25, 56, 61
Hillemacher (Mme), 79, 95, 109
Hillemacher (P.), 8, 16, 56, 61, 71, 120
Hilligsberg (Mlle), 51
Hirschmann (C.), 78
Hirschmann (H.), 30, 71, 103, 139
Hiver (G.), 16
Hochberg (comte de), 13
Hoellernig (G.), 106
Hoffmann (K.), 103, 127
Hofman (J.), 57.
Hollaender, 36
Hollmann (J.), 5, 9, 21, 24, 81, 92, 113
Holmès (A.), 4, 5
Homer (L.), 92
Hondius (H.), 84
Hoogstoet, 107
Hopkins, 107
Hordoir (Mme), 21
Hotteterre (L.), 84
Houdray, 44
Houdret, 8
Houflard, 92
Houville (G. d'), 101
Hubay (J.), 38
Huber, 108
Huberdeau, 55
Hubermann (B.), 17
Hubert (Mlle), 95, 107
Hue (G.), 5, 8, 16, 71, 82, 96, 100, 122
Huet, 110
Hugo (V.), 86
Huillard (L.), 107
Huillard (M.), 107
Hullebroeck (E.), 84
Hulsen (de), 13
Humbers (M. L.), 121

Humperdinck (E.), 22, 103
Humphery (Mme), 140
Huntziker (Mlle), 81
Huré (J.), 69, 90, 93, 105
Huttenbrenner (A.), 130
Hyspa (V.), 74, 135

I

Ibsen (H.), 62
Ichino, 66
Illingworth (Mlle), 131
Imandt, 95, 107
Imbart de la Tour (G.), 9, 57, 78, 81, 82, 85
Imbart de la Tour (Mme), 9
Indy (V. d'), 1, 5, 16, 20, 47, 61, 65, 84, 93, 94, 98, 101, 121, 130, 133
Inghelbrecht (D.E.), 67, 98, 134
Inghelbrecht (Mlle), 36, 84
Ingres (D.), 15
Iriate, 66
Isaac (A.), 8, 40, 68
Isnard (J.), 70
Isnardon (J.), 2, 11, 16, 34, 46, 47, 50, 67, 72, 85, 86
Isnardon (L.), 131
Isnardon (Mme), 48, 57, 61, 64, 77, 79, 84, 85, 86, 91, 95, 99, 107, 109
Isola (E.), 41, 114, 134, 137
Isola (V.), 41, 118, 134, 137
Isouard (N.), 108
Iturbi, 131

J

Jacob, 6
Jacob (H.), 100
Jacob (Mlle), 106
Jacquelin, 143
Jacques (Mlle), 131
Jacquesson (Mlle), 108
Jacquet (M.), 129
Jalabert, 131
Jambon (M.), 74
Jamin, 36
Jancey (L.), 54
Janin (J.), 139
Jankelevitch (I.), 70
Jansen (Mlle), 42
Japy, 95
Jaques-Dalcroze (E.), 12, 133
Jaudin, 108
Jauffrion, 84
Jean (F.), 33
Jeanblanc, 107
Jeanes (T.), 79
Jedrzejewicz (L.), 70
Jehin (L.), 13, 18, 98
Jélyotte (S.), 3, 76, 106

Jenger (J. B.), 130
Jérôme, 14
Joachim (J.), 18, 21, 31, 43, 52, 61
Joanna (C.), 31
Joly (C.), 34, 36, 107, 108
Joncières (V. de), 15, 86
Jongen (L.), 94
Jou, 60
Joube, 108
Joubert, 16, 107
Jouikoff, 105
Joukowski, 13
Jourde, 84
Journal (Mlle), 12
Journet (M.), 29, 103, 105, 108, 137
Jouy (J.), 74
Judels, 41
Judic (A.), 74
Jullian (J.), 44
Jullien (A.), 89, 93
Jurand (Mlle), 67
Jurgenson (P.), 126
Jusseaume (L.), 106, 122
Juste, 84

K

Kachenowski, 74
Kahn (M.), 24, 57, 93
Kaiser (Mlle), 71, 83, 84
Kalkbrenner (F.), 95
Kanter (H.), 70
Karalh (Mme), 81
Karsavina (Mme), 81, 93, 95, 123
Karsbeck (Mme), 78
Kartorsky, 71
Kaschmann (G.), 31
Kastler (Mme), 36
Kellert (frères), 115
Kellert (M.), 116
Kemeny, 38
Kern (Mlle), 71
Kerval (Mme), 81
Kienzl, 76
Kirchoff (W.), 121
Kirsch (Mlle), 95, 107, 133
Kittel, 121
Kleeberg (C.), 5
Klemen (Mlle), 105
Kliment (V.), 127
Knote (H.), 114
Kochesivsky, 106
Koechlin (C.), 93
Konacke, 38
Korff (O. de), 104
Korner, 38
Korngold, 104

Korsoff (L.), 11, 27
Koslowski (Mme de), 59
Koszul, 107
Kouboua (Mlle), 127
Kousnetzoff (Mlle), 56, 95, 104, 105, 139, 141, 142
Kovarovic (K.), 127
Kowska (I. de) 68, 71
Krauss (E.), 10
Krauss (G.), 9, 41, 46, 98
Krauss (H.), 72
Kreisler (F.), 82, 127
Krettly, 84
Kreutzer (R.), 80, 116
Kricka (Y.), 127
Krieger, 93, 107
Kriehulier, 15
Kroessing, 127
Kruceniska (Mlle), 64
Krull (A.), 78
Kryzanowska (J.), 70
Kschesinska (Mlle), 88
Kubelik (J.), 21, 33, 81, 85, 104
Kubler (Mlle), 90
Kufferath (M.), 3
Kummer, 90
Kunc (A.), 4, 108, 130, 138
Kunc (J.), 127
Kupetzky (J.), 84
Kurt (Mme), 194
Kurz (S.), 82, 83, 121
Kussewitzsky, 57
Kutcherra (E.), 57, 69, 91, 130

L

Labarthe (S.), 100
Labayle (M.), 81
Labey (L.), 26
Labia (M.), 126
Lablache (L.), 31, 34
Lacerda (C. de), 122
Lachaume, 15
Lachesis, 70
Lacome (P.), 72
Laducie (Z.), 107
Ladurée (Mlle), 95
Laeuffer (Mme), 84
Lafargue (M.), 64
Laffargue (Mlle), 106
Lafforgue (J.), 16
Laffitte (L.), 34
Laffitte (Mme), 95, 107
Lafitte (P.), 118
Laffont (Mlle), 131
Lafleurance (L.), 84
Lafont, 102
La Fontaine (J. de), 72

Laforge (T.), 2
Lagarde (P.), 54
Lagoanere (O. de), 137
Lagrave, 19
Lalo (E.), 67, 86
Lalo (P.), 16
Lalotte (J.), 95
Laloy (L.), 139
Lamare (B.), 48, 52, 55, 64, 70, 98, 103
Lamartine (A. de), 101, 109
Lambelin (R.), 20
Lamber (Mme), 139
Lambert (L.), 36, 112
Lambert-Janet, 132, 143
Lambray (L.), 128
Lamennais (F. de), 109
Lami (H.), 71
Lamoureux (C.), 13, 42, 45, 122
Landormy (P.), 26, 84
Landormy (Mme), 26, 84
Landowska (W.), 5, 16, 28, 61, 62, 69, 70, 76, 81, 85, 97, 105
Landresse (Mme de), 107
Landry (L.), 55, 73
Landsmann (Mme), 84
Lanner (J.), 36
Lannes, 99
Lansac (Mlle), 108
Lanthenay (Mme), 74
La Palme (Mlle de), 55
Laparcerie (C.), 121
Laparcerie-Richepin (C.), 11
Laparra (R.), 12, 67, 96, 103
Lapelletrie, 128
Laperrière, 9
Lapeyrette (K.), 60, 71, 75, 87, 101, 105, 116
Laplace, 143
Laplace (Mme), 108
Laporte (A.), 107, 130, 131, 143
Lara (I. de), 16, 17, 76, 101, 105, 112
Lara (R.), 16
Larmenjat, 116
Laromiguière (de), 95
Larsen (T.), 57
Lascoux, 93
Lassalle (J.), 5, 9, 15, 16, 17, 46, 47, 50, 53, 71, 102, 107, 129
Lassalle (Mlle), 48
Lassalle (R.), 65
Lassipida, 53
Lassipida (Mme), 53
Lassus (O. de), 37
Latour (Mlle), 107
Laubressac, 66
Laughlin (Mlle), 131
Laugier (Mlle), 123

- Lauglane, 72, 77
Launay (R.), 16, 55
Laurens (E.), 16
Laurent, 108
Laurent (Mlle), 108
Lauret, 108
Lausnay (G. de), 19, 40, 56, 95, 96, 99, 102, 105, 109, 113, 139
Laute-Brun (Mme), 70, 75, 81, 85, 87
Lavagne, 108
Lavergne (Mlle), 131
Lavignac (A.), 2, 10, 81, 86, 116
Lavigne (Mlle), 95
Lavigne (S.), 3
Lazzari (S.), 14, 42, 56, 91, 113, 125
Lazzario (F.), 59
Le Bidois, 108
Leblanc (G.), 21, 29, 50, 55, 57, 64, 80, 103, 122
Leblanc (M.), 44
Le Borne (F.), 16, 57, 139
Le Boucher (M.), 47, 57, 59
Leclerc (Mme), 61
Leclercq, 107
Lecocq (C.), 56, 80, 85, 98, 115, 119
Lecomte du Noüy (Mme), 96
Leconte, 118
Lederer, 8
Leduc, 44
Leduc (E.), 16
Lefébure (Y.), 70, 71
Lefebvre (C.), 8, 16
Lefebvre (H. C.), 19, 44, 108, 115, 122
Lefebvre (Mlle), 60
Lefebvre (Mme), 108
Lefebvre-Guyard, 13
Lefevre (G.), 10, 16, 72, 77
Lefevre (M.), 16
Lefevre-Derode, 16
Lefort (A.), 8, 11, 16
Lefort (Mlle), 107
Lefranc, 60
Legat, 106
Legay (M.), 74, 135
Leginska (Mlle), 106
Legrain, 36, 119
Legrand (B.), 98
Le Gros, 33, 79
Le Guyader (Mlle), 107, 131
Lehmann (L.), 13, 43, 64, 105
Leibner, 72, 77
Leichner (L.), 13
Leleu (Mlle), 131
Lemaire (F.), 29, 55, 131
Lemaître (J.), 93
Lemercier, 135
Le Metayer, 84
Lemoine (L.), 108, 121
Lenars (R.), 57, 121
Lenart, 36
Lenbach, 13
Leneka (A.), 135
Lenepveu (C.), 2, 4, 16, 47, 97
Léon (A.), 107
Léon (Mlle), 23, 40, 56
Leoncavallo (R.), 4, 24, 28, 31, 92, 104
Leonce, 68
Lequien, 44
Le Ray, 65
Leriche (A.), 9, 72
Lermyte, 93
Lerolle (H.), 15
Leroux, 131
Le Roux (H.), 112
Leroux (Mme), voir Heglon (Mme)
Leroux (P.), 5
Leroux (X.), 1, 16, 61, 63, 64, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 84, 85, 95, 98, 107, 109, 118, 120, 126
Le Roy (O.), 82
Lescarts (Mlle), 95, 107
Le Senne (G.), 60
Lestang (Mme de), 115
Lestelly, 137, 141
Lestringant, 108
Lesueur, 108
Lesueur (Mme), 44
Letellier (J.), 19, 33
Letoe, 79, 95
Leuliet, 84
Lévadé (C.), 4, 12, 16, 36
Le Vasseur, 33
Levasseur (Mme), 79
Lévêque, 107, 108
Levison, 12
Lévy (H.), 13, 107
Lévy (L.), 4, 10, 21, 89, 100, 129
Lewandowski, 124
Lewinston (Mme), 71
Lhevinne (J.), 124, 139
Liapounov (S.), 56, 130
Liautaud (M.), 108
Liebling (E.), 8
Liegeois, 8
Lignon, 134
Lina (M.), 128
Lindsay (Mlle), 16, 56, 64
Lipkowska (Mlle), 82
Lipmann (Mlle), 12
Lissalde (A.), 107
Liszt (A.), 109
Liszt (F.), 13, 15, 20, 40, 52, 83, 95, 109, 130, 136
Litta (P.), 110
Litvinne (F.), 13, 20, 22, 35, 44, 55, 64, 69, 79, 80,

81, 83, 85, 93, 98, 105, 113, 122, 137, 141

Livettini (Mlle), 107
Livry (E.), 75
Lliobet, 59
Lobstein (Mlle), 75
Loeb (J.), 110
Lohse (O.), 110
Loiseau, 8
Lombard (L.), 18
Lonati, 108
Long (M.), 61, 63, 70, 77, 113
Lorée (F.), 74
Lorée-Privas (F.), 135
Lorenzo (F.), 22
Lormont (C.), 6, 20, 91
Lorphelin (C.), 66
Lorrain (J.), 44
Lorrain (Mlle), 107
Lorraine (A.), 132
Lortat-Jacob, 92
Lorys (M.), 128
Louis II, 13, 85
Louis XIII, 37
Louys (P.), 102, 138
Lubin (G.), 95, 122
Lucas (P.), 127
Lucca (P.), 110
Luce (Mlle), 119
Lucey (Mlle), 75
Lucia (F. de), 31
Luigini (A.), 14, 15, 26, 48
Lully (J. B.), 4, 39, 65, 124
Lund (S.), 136
Lupi (O.), 31
Luquiens (H. M.), 68
Luther (M.), 84
Lynds (N.), 72
Lyon (G.), 5, 9, 16, 20, 126
Lyon (Mlle), 95

M

Mache, 107
Mackenzie (A.), 106
Macon, 36
Maeterlinck (M.), 73, 78
Magdeleine (Mme), 17
Magnard (A.), 113
Magne (Mme), 103
Magnus (Mme), 89
Magre (M.), 88, 126
Mauguenat, 139
Mahler (G.), 13, 91, 92, 106
Maillard (Mlle), 79
Maillart (A.), 97
Mainy, 118
Malats, 10

Malatzoff, 128
Malatzoff (L.), 128
Malcy-Colas (Mlle), 79
Malherbe (C.), 3, 16, 110
Malherbe (H.), 138
Malibran (M.), 31, 32, 113, 139
Malinverin, 34
Mallet (F.), 16, 72, 116
Malleterre (N.), 131
Mally-Borga (Mme), 73
Malraison (Mlle), 107
Malten (T.), 13
Manceau, 108
Mancini, 107
Mancini (Mlle), 63
Mangin (E.), 20, 107
Mante (L.), 2, 9, 16, 25, 41, 75
Mapleson (H.), 40
Maquet (M.), 69
Maquet (S.), 69
Marcel (H.), 15, 20, 28
Marcel (L.), 104
Marcel (P.), 16
Marcel (Pape), 12
Marceron, 131
Marcey (Mme), 13
Marchal (J.), 14
Marchal (Mme), 127
Marcia (A.), 99, 105, 114
Marchand (L.), 61
Marchi (de), 98
Marcoux (V.), 78, 100, 129
Marcy (J.), 64
Maréchal, 17, 21, 55, 95
Maréchal (H.), 16, 50, 64, 122
Mareix (S.), 128
Margenson, 107
Marguerite (P.), 44
Marguerite (V.), 44
Margyl (J.), 38, 44
Marie, 39
Marie (B.), 72
Marie (G.), 33, 98, 100
Marie (Mme), 119
Marie (P.), 98
Marie-Antoinette, 38
Marie de L'Isle (Mme), 29, 64, 125, 140
Marie-Roze, 50
Marigot, 107
Marilliet (Mme), 131, 143
Mario, 20, 67, 107, 135
Mariotte (A.), 92
Mariquita (Mme), 18, 62, 75, 120, 122, 140
Marmont (T. von), 106
Marmontel (A.), 11, 117
Marmontel (L.), 48, 60

- Marneff (J.), 4, 8, 44
Marquet (G.), 48
Marquis, 107
Marsick (A.), 47, 65, 90
Marsile (J.), 114
Marteau (H.), 19, 76
Martin, 107
Martin (A.), 135
Martineau (Mme), 108
Martinelli, 129
Martines (Mlle), 108
Martinez (Mlle), 82
Martini (J. P. E.), 37
Marty, 107
Marty (G.), 2, 16, 30, 47, 75, 120
Marty (Mme), 47, 95, 109
Martyl (N.), 48, 56, 57, 64, 65, 66, 82, 83, 88, 104, 122, 138, 139
Marvini, 103
Marx-Golschmidt (B.), 93
Mas, 70, 71
Mascagni (P.), 8, 30, 31, 92, 115
Mascheroni (E.), 133
Masse (V.), 97
Masselier (J.), 57
Masselin (Mlle), 108
Massenet (J.), 1, 10, 12, 14, 16, 19, 22, 35, 50, 74, 81, 88, 94, 97, 98, 100, 110, 115, 116, 117, 120, 126, 129
Massol, 39, 107
Masson (E.), 2
Masson (Mme), 56
Mastio (Mlle), 64, 106
Mata-Hari, 75
Materna (Mme), 13, 62
Mathieu (G.), 118, 134
Mathieu (Mlle), 131
Mathieu (Mme), 34
Mathieu-Lutz (Mlle), 38, 44, 55, 139
Mauclair (C.), 83, 90
Mauger (Mlle), 36
Maurel (A.), 16
Maurel (L.), 74
Maurel (V.), 16, 20, 31, 55, 133
Maury (R.), 72, 75
Max (E. de), 65, 77, 97
Max (Mme), 77
Mayan, 107
Mayer (Mlle), 131
Mayet, 126
Mayeux, 60, 84, 107
Mayneri (baron A.), 31
Mayol, 74, 135
Mayrand (N.), 63
Mazarin (J.), 127
Mazarini (Mme), 103
Mazellier (J.), 47, 82, 83
Mazens, 143
Mazzi (F.), 68
Mealy (Mme), 3
Mecrovitch (Mlle), 107
Medini (P.), 133
Megnan, 107
Mehul (E.), 37, 96, 110, 112
Meilhac (H.), 29, 68, 120
Melba (N.), 19, 50, 64, 129
Melchissédec (L.), 2, 49, 82, 83, 99, 131
Melis (C.), 92
Mellet, 84
Membrée (E.), 56
Menarguez, 95
Mendelssohn (F.), 143
Mendelssohn (F.), 60, 80, 143, 144
Mendelssohn (M.), 60
Mendès (B.), 75
Mendès (C.), 13, 20, 50, 72, 120
Menendez (M.), 31
Menesson, 55
Mengelberg (W.), 69
Menil (F. de), 16
Mérante (L.), 75
Mercier (A.), 132
Mercier (A.), 45, 91
Mérentié (M.), 101, 111
Mérentié (Mlle), 34, 44, 64, 120, 138
Mérimee (P.), 29
Merlin (Mlle), 12
Mérode (C. de), 75, 116, 122
Méry (J.), 53
Mesmaecker, 18
Messenger (A.), 1, 10, 45, 54, 57, 58, 65, 72, 77, 98, 122
Messenger (Mme), 72
Mestdagh (K.), 84
Méthivier (Mlle), 107
Meunier (Mlle), 12, 75, 90, 107, 123
Meusy (V.), 74
Meyerbeer (G.), 5, 40, 56
Michaux, 8, 107
Michel (J.), 95, 107
Michel (Mme), 107
Michelon, 72
Michelot, 16
Mignan (E.), 16, 93, 94, 95, 107, 129, 131
Mignard (M.), 70
Milano (N.), 108
Mildenburg (A. von), 121
Milliet (P.), 14, 116, 120
Mily-Meyer (Mme), 72
Mimart (P.), 19
Miolan-Carvalho (Mme), 40, 46
Miquel-Alzien (Mme), 118

Mirabeau (comte de), 134
Mirall, 135
Miranne, 52, 55, 98, 101
Mirey (Mlle), 139
Miry, 38
Missa (E.), 6, 65, 90
Mistinguett (Mlle), 128
Mitford, 128
Moelennar, 104
Mogey, 131
Mohr (W.), 107
Mollican, 36
Monaco (prince de), 30, 33, 120
Mondonville (J. J. C. de), 26
Monet, 101
Mongini, 133
Monjovet (Mme), 131
Monnier (M.), 124
Monpou (H.), 37
Morax (J.), 106
Morax (R.), 106
Moreira (Mlle), 100
Monsigny (P. A.), 37, 55, 106
Montaubry (Mme), 72
Montefino, 118
Montes (L.), 75
Monteux (Mlle), 108
Monteux (P.), 6, 62, 115
Montjauze, 53
Montoriol-Tarres, 140
Montoya (G.), 74, 135
Montrange, 119
Montrose (Mme), 36
Moraux, 108
Mordkine (M.), 81
Moreau (E.), 139
Moreau (L.), 114, 124, 130, 131
Moreau (P. L.), 61
Morel, 108
Morel (D.), 110
Morel (E.), 110
Moretti (Mlle), 134
Morlet, 72
Morsier (L. de), 16, 38
Mortier (J.), 57, 71, 82, 92
Morturier, 143
Mortzyn (H.), 94
Moszani (T.), 84
Moszkowski (M.), 12, 16, 48, 81, 110
Mottl (F.), 3, 13, 23, 73, 85, 91, 105
Mottl (H.), 64
Mounet-Sully, 36
Mouquet (J.), 136
Mouradian (C.), 84
Mourey, 33
Moussorgsky (M.), 56, 69, 130

Moute (Mlle), 134
Mozart (M. A.), 43
Mozart (N.), 14, 43
Mozart (W. A.), 14, 24, 43, 62
Moy (J.), 16, 74
Muck (K.), 115, 122
Mühlfeld (R.), 39
Müller, 38
Müller (J. P.), 130
Mulot, 72
Munkacsy (R. M. de), 28
Munier, 72, 77
Munio, 107
Muratore (L.), 22, 57, 66, 78, 80, 81, 85, 89, 93, 98,
99, 100, 102, 106, 120, 142
Musset (A. de), 57, 72, 109

N

Nadaud (G.), 16, 37, 139
Nansen, 26, 81
Napierkowska (Mlle), 87, 123, 139
Nathanson (Mme), 143
Natterer (L.), 69
Nau (Mme), 39
Navarro, 58
Naville (P.), 38
Nedbal (O.), 127
Negretti (A.), 30
Nehr (Mlle), 102
Neitzal (F.), 91
Nepoty (L.), 73
Neuville (A.), 67
Nevada (Mlle), 110
Newman (Cardinal), 46
Nicot (Mme), 74, 89, 99, 102, 110
Niedermeyer (L. de), 10
Niemann (A.), 13
Nieppe (Mlle), 107
Nietzsche (F.), 13
Nietzel (O.), 36
Nijinski (V.), 81, 93, 123
Nikisch (A.), 13, 30, 33, 57, 91, 105
Nikisch (Mme), 104
Nilsson (C.), 40, 110
Nion (F. de), 44
Nivette (L. M. J.), 57, 69, 82
Nixau (Mlle), 72
Noailles (comtesse de), 101
Noblet (Mlle), 75
Noel, 131, 134
Norblin (L. P. M.), 90
Nordica (L.), 13, 64
Note, 25, 85, 108
Nougaret (Mlle), 107
Nougues (J.), 20, 43, 79, 86, 114
Nourrit (A.), 5, 26, 33, 139, 141

Novaes (Mlle), 107, 118
Novak (Mme), 127
Novak (V.), 127
Nuibo, 29, 44, 138
Nuovina (Mme de), 29, 40, 41, 49, 50, 55, 64, 76,
92
Nussy-Verdier, 108

O

Oberdoerffer, 95, 109
Oberle, 72, 77
O'Brien (A.), 77
Offenbach (J.), 68, 80, 98
Ohnet (G.), 44
O'Kelly, 16
Olchanski (Mlle), 102
Oliveira, 7, 8
Olivier, 107
Ollivier (E.), 13
Ollone (M. d'), 98, 100, 129
Orzel (P.), 109
Ostrcil (O.), 127
Otero (Mlle), 75

P

Pacary (L.), 4, 5, 14, 20, 63, 64, 73, 88
Pacini (R.), 31
Paderewski (I.), 10, 19, 24, 57, 59, 81, 82, 104, 116,
126
Paderewski (Mme), 57, 126
Padrosa (Mlle), 106
Paganini (N.), 20, 28
Paisiello (G.), 31
Paladilhe (E.), 82, 98
Palestrina (P. da), 97
Palier, 107, 131, 134
Pallart (Mlle), 107, 132
Paniez, 107
Panis (Mlle), 84, 104, 108
Panthes (M.), 40
Papaix, 22
Papin, 108
Paquot (Mlle), 3
Paray (P.), 93, 94, 102, 105, 107
Parent (A.), 8, 16, 84
Pares (G.), 16, 22, 46, 94
Pareto (G.), 130
Parmentier, 95
Parny (R.), 81
Parody (Mlle), 95
Parrot (Mlle), 107
Pascal, 108
Pascal (Mlle), 107
Pasdeloup (J.), 13
Pasquier, 95
Passama (J.), 64, 71

Pasta (G.), 113
Patti (A.), 9, 34, 40, 63, 64, 84, 99, 107, 131
Paulet, 67, 71
Paulus, 74
Pavloff (S.), 139, 140
Pavlova (A.), 81, 93, 107
Payan, 48, 102, 125
Payen, 108
Peau (L.), 93
Pech (R.), 23, 61, 71, 131
Pellegrin (Mme), 108
Pellegrini, 34
Pelletier (E.), 124
Pelletier (G.), 110
Peltier (E.), 103
Peltier-Prudhomme (Mme), 91, 112
Pennequin (J.), 20, 101
Penoble, 19
Perelli (Mlle), 143
Perfall (baron de), 13
Perier (J.), 17, 55, 71, 72, 82, 93, 106, 112
Pergola, 108
Pergolese (G. B.), 89, 105
Perilhous (A.), 4, 16
Perlat, 107, 108
Perosi (L.), 12, 92
Perret (Mlle), 107
Perrin, 107
Perron, 78, 102
Perron (E.), 107
Perron (G.), 107
Peru, 112
Peset (L.), 74
Pessard (E.), 2, 107, 122
Pestre (Mme), 12
Petit, 106
Petit (G.), 48
Petit (S.), 95, 107
Petitjean, 14
Pëtrenko, 82
Petroff, 106
Pezzer (R. de), 143
Philidor (A. D.), 106
Philipp (I.), 102, 114, 138
Philippe (Mme), 76
Philippotte, 107
Philippot, 95
Philippot (Mlle), 116, 122
Philos, 107
Piantini (A.), 42
Piard, 84
Piatigorsky, 68
Piatigorsky (Mlle), 68
Picard, 39
Piccalugo, 72
Piccinni (N.), 38

Picot-Abeilhe (Mme), 116
Piccolellis (marquis de), 62
Piedelen, 108
Piening (K.), 38
Pierné (G.), 15, 16, 33, 41, 63, 87, 94, 98, 115, 116, 120, 122
Pierre (C.), 2, 16, 48
Pierret (A.), 71, 81
Pierron (Mme), 55, 143
Pigeon (A.), 93
Pilian (Mlle), 72
Piltz, 106
Pinau, 132
Pinchon, 81
Pioch (G.), 53, 71, 81, 118
Piodi (Mlle), 25
Piroia, 34
Piron (L.), 100, 139
Piron (Mlle), 41
Pirro (A.), 61
Pirronnay (F.), 84
Pirronnay (M.), 84
Pitsch (G.), 92
Pitt (P.), 56
Pla-Iglesias (Mlle), 95
Plamondon (R.), 70
Planchet (D. C.), 16
Plancon (P.), 40, 50
Planquette (R.), 5, 33
Planté (F.), 10, 47, 56, 116, 133
Pleyel (I.), 67
Poillot, 95, 107
Poire, 107
Poirrier, 95
Polack (R.), 127
Polaire (Mlle), 74
Polin, 74, 135
Pollain (R.), 84
Polleri, 60
Pollert, 127
Ponce (Mlle), 110
Poncet, 107
Ponchard, 110
Pontet, 33
Ponzio (L.), 84, 104, 113, 124
Poppel (Mlle), 95
Poppenhahn, 38
Popper, 38
Porchier (Mlle), 108
Porger (X. von), 36
Pornot (A.), 17, 55
Pornot (Mme), 103, 138
Porret, 107
Poskin (Dr), 9
Possart (E. von), 13, 24
Potocka (comtesse), 70

Pottier (E.), 37
Pourcelle (E.), 135
Pouchkine (A. S.), 69
Pougin (A.), 16
Poukhalsky, 36
Poulalion, 16
Poulet (G.), 84, 95
Pourcin, 107
Pourcin (Mme), 107
Pousseray (de), 101
Poussier, 108
Powell (M.), 8
Pozzo, 127
Pradier (Mlle), 72, 84, 95, 100, 106
Pradher (Mlle), 114
Prère (Mlle), 107
Prieger (E.), 32
Prince (Mlle), 124
Privat (X.), 16, 74, 135
Prod'homme (J. G.), 64
Provesi (F.), 22, 133
Pruvot, 9
Puccini (G.), 14, 52, 94, 98
Puech (D.), 124
Puget (L.), 37
Puget (P.), 16
Pugno (R.), 5, 6, 10, 12, 22, 44, 61, 69, 70, 72, 78, 79, 81, 84, 95, 102, 105, 109, 116, 137
Puig, 131
Putz (E.), 95

Q

Quetil de la Poterie (S.), 107
Quevedo (J. de), 18
Quinault (R.), 65, 142
Quiroga-Lasada, 107

R

Rabani (G.), 70
Rabaud (H.), 19, 73, 127
Radiguer (H.), 2, 113
Radwani (de), 59
Ragneau, 34
Rainoirs (Mlle), 131
Ramas (Mlle), 143
Rambaud, 131
Rameau (J.), 44
Rameau (J. P.), 30, 124
Ramelet, 55
Ranflaur (Mlle), 45
Rascoussier, 107
Rasse (F.), 47
Ratez, 107
Ratez (M.), 118
Ratez (S.), 118
Ratti (L.), 124

- Raunay (J.), 5, 55, 64, 77, 82, 100
Raveau (A.), 71, 86, 101, 108, 116, 129
Ravel (M.), 93, 96, 102, 130, 131
Raymond (Mlle), 131
Rebel (J. F.), 39
Rebner (A.), 69
Rebsamen, 84
Recio (M.), 66
Reder (J.), 26, 53, 107, 131
Regnault (A.), 119
Regnier (M.), 138
Regnier (Mlle), 2
Reichmann, 13
Reine, 44
Reiss (A.), 92
Reisser (M.), 132
Rémusat (Mlle), 95
Rémy (M.), 33, 107, 131, 143
Rémy (S.), 33
Renard (A.), 74
Renard (M.), 50
Renaud (M.), 10, 13, 14, 26, 28, 31, 40, 44, 45, 50,
53, 55, 65, 69, 81, 82, 86, 93, 94, 110, 122, 133
Renault (Mlle), 83
René, 84
Renérocher, 107
Renié (H.), 65
Renoir (A.), 113
Renoux, 93
Réol (Mlle), 12
Resky (Mlle), 143
Respighi (O.), 101
Reszke (E. de), 13, 50, 118
Reszke (J. de), 5, 13, 46, 50, 118
Reuss, 121
Reutermann (Mlle), 143
Revel (G.), 124
Revel-Mourez, 110
Rey (E.), 38
Reyer (E.), 5, 12, 48, 53, 77, 78, 86, 110
Rey-Gaufies (Mme), 57
Rhené-Baton, 98, 100
Rhynal (de), 128
Riant, 1
Rianza, 121
Ribo, 59
Ribollet, 93
Ribot (Mlle), 71, 83, 95, 106
Richard (R.), 9, 71, 107
Richardson (Mlle), 103
Richepin (J.), 38, 62, 101, 120
Richepin (Mme), 63
Richter (H.), 10, 13, 23, 49, 63, 71, 91, 121, 136
Ricordi (G.), 133
Ricotti (Mlle), 41, 114
Ricou (G.), 55, 97
Riera (S.), 139
Rihal (Mlle), 108
Rille (L. de), 16
Rimsky-Korsakov (N.), 56, 70, 71, 81, 103, 121,
123, 130
Rinskopf (C.), 48
Rinuccini (L.), 105
Rioton (Mlle), 72
Ripoche, 108
Rippamonti (Mlle), 71, 79
Risler (E.), 8, 21, 23, 41, 77, 82, 88, 101, 102, 109
Risler (J.), 21
Riss-Arbeau (Mme), 68
Ritchie (A.), 66
Ritter (C.), 110
Rivera (M.), 128
Rivier (L.), 137
Robbe, 107
Robert (Mme), 56
Robidon, 9
Robur (Mlle), 67
Roch (M.), 85
Rochule, 108
Rochut, 36
Rode, 121
Rodet, 84
Roger (G.), 8
Roger (Mlle), 12, 100
Roger-Boucher, 95
Roger-Ducas, 93
Roger-Miclos (Mme), 16, 18, 67, 93, 102, 109
Rohrbach, 55
Rolin (Mme), 67
Rolland, 66
Rolland (G.), 16
Rolland (R.), 26
Rollinat (M.), 15, 74
Romberg (B.), 90
Ronsay (J.), 120
Ropartz (G.), 34, 67, 83, 98, 101, 108, 113, 114
Rosé (A.), 38, 114
Roselly, 102
Rosenthal (M.), 10, 81, 116
Rosier, 108
Rosny (J. H. aîné), 44, 138
Rosny jeune, 44
Ross, 10
Rossberg, 13
Rossi (G.), 92, 143
Rossi (Mlle), 132
Rossini (G.), 31, 36, 48, 84, 131
Rossini (Mme), 36
Rostagny (Mlle), 84
Rotier, 79
Rouanet (Mlle), 107
Rouard, 103, 118

Rouche (J.), 135
Rouget de L'Isle (C.), 37
Roujon (H.), 5, 93
Roure, 95
Rousseau (J. J.), 37, 76
Rousseau (M.), 12, 16, 20, 26
Rousseau (S.), 2, 91
Roussel (A.), 137
Roussel (Mlle), 84
Rousselière (C.), 25, 36, 40, 44, 69, 80, 82, 103, 124, 134, 139, 140
Rouvier (Mlle), 114, 123
Roux (Mme), 107
Royer (A.), 39
Roze (M.), 108
Rubini (G. B.), 31
Rubinstein (A.), 28, 35, 56, 103
Rubinstein (I.), 104
Rubo, 124
Rudolff, 102
Ruffo (T.), 31, 34, 69
Ruhlmann (E.), 36, 41
Ruhlmann (F.), 55, 63, 122, 125
Runner, 4
Ruzicka, 38
Rymeyko (Mlle), 108

S

Saal (W.), 108
Sablatoux, 108
Sachs (E.), 38
Sachs (L.), 18
Sailler, 103, 116
Saiman (Mlle), 131
Saimprey, 103
Saint-Aubin (Mme), 110
Saint-Aulaire, 107
Saint-Mars, 107
Saint-Quentin, 131
Saint-Saëns (C.), 3, 5, 9, 10, 11, 12, 24, 27, 30, 44, 57, 63, 71, 73, 77, 82, 85, 86, 88, 93, 94, 98, 102, 104, 109, 112, 116, 117, 122, 125, 136
Saint-Saëns (Mme), 56
Saivin, 107
Sakoff-Grunwald (Mme), 107
Saléza (A.), 29, 49, 53, 55, 59, 62, 89, 126, 133, 146
Salgat, 139
Salle (Mlle), 25, 51
Salmon, 8, 116
Saloman, 116
Salvaire (G.), 79
Salzmann (G.), 76
Sambussy (Mlle), 107
Samson (R.), 82
Sammert, 23
Samuel-Rousseau (M.), 35

Sancya (Mlle), 124
Sand (G.), 70, 109
Sanderson (S.), 9, 50, 89, 92, 120
Sandrini (Mlle), 2, 9, 25, 33, 75
Sangalli (Mlle), 75
Sanlaville (Mlle), 72
Santaloune, 143
Santini, 34
Saponoff, 42
Sarasate (P. de), 6, 21, 74, 98
Sardet, 119
Sardou (J.), 20, 134
Sarlin (E.), 135
Sarrette (B.), 35, 99, 132
Sass (M.), 64, 133
Satie (E.), 103
Sauer (E.), 91, 103, 104, 109
Saugey, 14, 80, 102, 118
Saulier (J.), 138
Saurat (R.), 16
Saury, 36
Sausse, 107
Sausse (H. de), 71
Sauvageot (Mlle), 105
Sauvaget (M.), 64
Savard (A.), 89, 107, 120
Saxe-Meiningen (C. de), 13
Sayn-Wittgenstein (C. de), 109
Scandiani, 69
Scaremberg, 33
Scaria, 13
Scheidemantel, 13
Schipkel (M.), 109
Schleinitz (comtesse), 13
Schlekova (Mlle), 127
Schidenhelm (H.), 69, 95
Schlesinger (Mme), 107
Schlesinger (S. B.), 69
Schmedes, 121
Schmidt (A.), 115
Schmitt (F.), 4, 65, 101, 130
Schmitz, 84, 95, 139
Schneider (H.), 68
Schneider (L.), 81
Schnitzer (G.), 92
Schorg, 38
Schramm, 106, 118
Schreiber (Mlle), 95
Schubert (F.), 6, 45, 84, 130
Schuck (Mlle), 12
Schuh (F. von), 13, 18, 78
Schuhl (Mlle), 108
Schultz (Mlle), 24, 121
Schumann (C.), 59, 130
Schumann (R.), 6, 20, 40, 59, 109, 130
Schumann-Heink (E.), 13, 15, 29, 64, 71, 78, 121

- Schwartz, 38
Schweitzer (A.), 61, 76
Schwickerath (E.), 48
Schwirzki, 24
Scotti, 27, 29, 34, 92
Scotto, 93
Scribe (E.), 54
Sechiari (P.), 4, 8, 16, 26, 44, 70, 99, 128
Sedowa (Mme), 105, 106
Seebach (F. von), 13, 78
Segond-Weber (Mme), 11, 39
Segurolo (P. de), 92
Selim, 16
Selle (J.), 110
Sellier, 46
Selva (B.), 65
Sem, 41
Sembrich (M.), 64
Semins, 76
Sephora Masse (Mlle), 131
Serpette (G.), 16, 27, 80
Servais (F.), 90
Servator, 116
Sernel, 107
Sernel (Mlle), 107
Seveilhac, 20, 67, 79, 131
Séverac (D. de), 88, 111, 134
Sevestre (Mlle), 108
Shakespeare (W.), 77
Siblot, 109
Siems (Mlle), 78, 107
Signoret (J.), 109, 128
Sigwalt, 107
Silver (C.), 47, 120, 129
Silvestre (A.), 17
Sim, 53
Simon, 37
Simon-Girard, 72
Sindler (V.), 127
Singery, 107
Sinock, 131
Sirbain (Mlle), 99
Sises, 111
Slavek, 108
Slavikowa (Mlle), 127
Slezak, 92, 121
Smetana (B.), 127
Smirnoff, 70, 82, 105
Smithson (H.), 66
Solvay (L.), 47
Solzenberg, 73
Sontag, 31
Soria, 134
Sorrese, 48
Soubillon (H.), 81
Soulacroix, 27, 34, 72
Soulaine (P.), 65
Souque (E.), 118
Sousa (P.), 8
Soyer (Mlle), 95, 140
Spalding (A.), 34, 39
Speck, 38
Spennert (Mlle), 85
Speyer, 107
Spilka (F.), 132
Spohr (L.), 88
Spontini (G.), 48
Sporck (G.), 22
Sprichinsko (Mlle), 81
Staats, 81
Stadhel, 36
Stain, 107
Stamaty, 20
Staub (V.), 36, 68
Stavenhagen, 132
Stebel (P.), 67
Stefanesco, 107
Steff (Mlle), 131
Steinbach, 13
Steinbeck (F.), 140
Steiner (Mlle), 44
Stepan (V.), 127
Stern (Mme), 107
Sthele (A.), 31
Stolz, 39
Stolz (T.), 71, 72, 77, 107, 133
Stora (Mlle), 143
Storck, 127
Soukolkine, 106
Stoullig (N.), 112
Stradivarius, 30
Strani (Z.), 22
Strasy (Mlle), 3
Straus (O.), 91
Strauss (A.), 20
Strauss (J.), 20, 36, 87
Strauss (Mme), 87
Strauss (R.), 3, 10, 13, 42, 57, 78, 92, 97, 102, 112
Stravinsky (I.), 123, 130
Stuart, 138
Stuart (M.), 37
Stuart (P.), 14, 27, 65, 81
Styka (J.), 34
Subra (Mlle), 75
Sucher (R.), 13
Suggia (Mlle), 130
Suffise, 84
Suk (J.), 127
Sully (M.), 72
Sully-Prudhomme, 77
Surot (Mlle), 143
Surribas, 107

Sutter (A.), 57
Svendsen (J.), 83
Swolfs, 41
Suzanne (M.), 107
Sylvia (Mme), 55, 57, 64
Sylvaire (Mme), 107
Sylvie (Mme), 21
Syme, 17
Szekelyhidi (F.V.), 121
Szerem, 38

T

Taffanel (P.), 1, 2, 4, 13, 16, 25, 53, 76, 84
Tagliaferro (M.), 67
Taglioni (M.), 51
Tailhade (L.), 90
Taillardat (F.), 131
Taine (H.), 108
Talasi (M.), 69
Talazac (A.), 8, 29, 50, 68
Talluel (Mlle), 72
Talmont, 110
Tamagno (F.), 37, 59
Tamberlick (E.), 31
Tamburini (A.), 31, 34
Taponnier (Mlle), 12
Tariol-Bauge (Mme), 72
Tarquini (T.), 111
Taskin, 50
Tassu-Spencer (Mme), 15
Tatianoff (Mme), 143
Taudou, 8
Tautin (L.), 68
Tautris (Mlle), 95
Tayau, 68
Tchaikovsky (P.), 56, 103
Tcharkaskaia (Mme), 105
Teissier, 71, 86
Ten Have (J.), 57, 90
Tergis (J.), 67
Ternina (M.), 13, 64
Terrasse (C.), 8, 93, 102
Tesson, 107
Tetrazzini (Mme), 83
Tetrezini (E.), 31
Teyte (M.), 71, 82
Teulet (E.), 74
Thasia, 48
Thaulow, 80
Thenenbaum, 95, 140
Theo (L.), 68
Theodorini (Mme), 71
Thérèse, 68, 74, 139
Therond (Mlle), 107
Thevenet (C.), 19, 64
Thevenet (Mme), 95, 107

Thiault (C.), 63
Thibaud (A.), 74
Thibaud (J.), 18, 21, 44, 62, 70, 82, 90, 102
Thiery (M.), 6, 25, 29, 47, 50, 55, 64
Thillon (Mme), 108
Thomas, 72, 77
Thomas (A.), 35, 97, 108
Thomas (Mlle), 107
Thomas-Salignac (E.), 38, 40, 41, 45, 48, 50, 55, 56, 59

Thome (F.), 16, 88
Tiersot (J.), 61, 62, 101
Tily-Koenem (Mme), 33
Tinel (E.), 78, 89
Tiphane (Mlle), 55
Tirmont, 95
Tolstoi (L.), 69
Toporovski, 107
Torre-Alfina, 20
Torri (Mlle), 75
Toscanini (A.), 67, 92
Tosti (P.), 31
Touche (F.), 8, 57, 107
Tournier (M.), 82
Tourret (A.), 20, 42, 61, 65
Toussaint, 67
Toutain (J.), 9
Trelli (M.), 95, 101
Tremisot (E.), 18, 54.
Tremollières, 107
Triadou, 81
Trimouillat (P.), 74
Trouhanova (Mme), 33, 34, 59, 75, 102, 140
Turia (C.), 94

U

Ugalde (D.), 96
Ugalde (J.), 96
Ugalde (M.), 96
Ugarte (M.), 81
Urban (Mlle), 75
Urnet, 108
Usedon (comtesse), 13

V

Vaguet (A.), 13, 25, 40, 93, 129
Valet, 33
Valcourt, 102
Valette (Mlle), 143
Valladier (Mlle), 107
Vallandri (Mme), 26, 55, 64, 76, 79, 80, 82, 85, 100, 102, 132
Vallin (N.), 121
Valmalète (Mlle), 120
Valpreux (Mlle), 131
Vana, 127

Vanora, 41
Van Barentzen (A.), 84
Vandoeuvre, 75
Van Dyck (E.), 1, 10, 13, 16, 33, 40, 50, 55, 59, 69,
72, 73, 75, 86, 105, 112, 113, 136
Van Dyck (Mme), 1
Van Ghell (Mlle), 119
Van Hour, 6
Van Loo (A.), 72
Van Rooy, 10, 13, 92
Van Waefelghem, 7, 21, 22
Vanesi (Mlle), 73
Varney (L.), 16, 73
Varny, 107
Vasquez, 2
Vassilieva (A.), 81
Vast, 110
Vates, 135
Vaucaire (M.), 93
Vaucorbeil, 39
Vaugeois, 132
Vaultier (Mlle), 131
Vaurs, 71
Vauthenin, 118
Vauthrin (L.), 17, 30, 55, 129
Vecsay (E. von), 59
Veloch, 108
Veloppe (Mme), 108
Vendeur, 108
Venegas (Mlle), 107
Verdi (G.), 6, 22, 31, 92, 133, 134
Vergnet, 50, 56
Vergonnet (Mme), 12
Verhaeren (E.), 101
Verhey, 38
Verlaine (P.), 74, 77
Verlet (A.), 42, 47, 50, 63, 64
Vero, 60
Veron (Dr), 39
Véronge de la Nux (P.), 48
Verrandy, 33
Verve (Mlle), 108
Vestris, 33, 51, 78
Vethoul (Mlle), 143
Veyrac, 108
Veyrat, 20
Vezzani, 113, 132, 140
Viardot (P.), 11, 16, 36, 71, 79, 98, 115, 133, 141
Viardot (P.), 5, 31, 48, 94, 120
Victoria (R.), 60
Vidal (P.), 2, 4, 25, 49, 65, 81, 98, 99, 100, 120, 138
Vieilleville, 16
Vierne (L.), 4, 16
Vieu (J.), 16, 29, 75
Vieuille (F.), 55, 70, 71, 112
Vieux, 8, 44

Vieuxtemps (H.), 5
Vignaux, 48
Vigneau, 70
Vigoureux, 107
Viktorin (V.), 127
Vilbert, 135
Villa (Mlle), 26, 69
Villain, 84, 107
Villaret (J.), 67
Villaume-Lambert (Mme), 84
Villefranche, 103
Villefranck, 118
Villeneuve, 66
Villeneuve (Mme), 95
Villetar (A.), 75
Villiers de L'Isle-Adam, 13
Vincent (Mlle), 108
Viñes (R.), 48, 56, 104, 116, 130
Viollat (Mlle), 2
Viotti (G. B.), 39
Vivarin (A.), 28
Vivet, 16
Vix (G.), 24, 30, 52, 55, 64, 85, 98, 101, 106
Vizentini (A.), 44
Vogl, 13
Volkenstein-Trottsburg (comte), 23
Volkenstein-Trottsburg (comtesse), 23
Von der Osten (E.), 102
Von Gross, 23
Vorska (Mlle), 131, 140
Vorska (S.), 128
Vormese (C.), 16
Votitchenko, 129
Vuillemin (L.), 80, 105, 115
Vuillermoz (E.), 19, 63, 93
Vycpálek (L.), 127

W

Wagner (C.), 13, 23, 73, 83, 95
Wagner (E.), 49
Wagner (R.), 13, 23, 29, 40, 48, 64, 67, 83, 85, 86,
95, 109, 121, 131, 136
Wagner (S.), 6, 13, 19, 23, 49, 73, 121, 136
Walter (B.), 121
Waldteufel (E.), 16
Walther (Dr), 85
Walther (G.), 76
Weber (C.), 43
Weber (C. M. von), 39, 112
Weber (S.), 121
Weckerlin (J. B.), 2, 94
Weidt (L.), 122
Weill (E.), 121
Weill (Mme), 56
Weiller (S.), 107
Weingartner (F.), 3, 5, 13, 32, 41, 48, 104

Weinstein (Mlle), 95
Weiss (Mlle), 24
Weissweiler, 20
Weykaert (Mlle), 120, 134
White (J.), 19
Whitehill, 73
Wibran (H.), 127
Widmeret (M.), 119
Widor (C. M.), 2, 4, 33, 41, 61, 98, 99, 105, 107,
113, 124, 138
Wiernsberger, 16
Wilhem (L.), 66
Willaume-Lambert (Mme), 95
Wiltz (Mlle), 84
Wirth, 18, 31
Witkowski, 98
Wolf, 118
Wolf (A.), 110
Wolf (L.), 38
Wolff (J.), 9, 62
Wolkenstein-Trotzburg (comtesse), 13
Wolzogen (E. von), 95
Woollett (H.), 16

Wormser (A.), 16, 116
Wullmann, 34
Wurmser (L.), 10, 29, 38, 49, 64, 70, 81, 101
Wurmser-Delcourt (Mme), 28, 84, 95
Wust (Mlle), 108
Wyns (C.), 29, 64, 79, 110

X

Xanrof (L.), 74

Y

Ysaye (E.), 5, 6, 10, 24, 33, 78, 105, 113, 122

Z

Zambelli (C.), 2, 9, 25, 33, 41, 57, 75, 78, 90, 112,
116, 123
Zandonai (R.), 111
Zeinstre (Mlle), 95
Zeldenrust, 48
Zemanek (V.), 127
Ziegler (L.), 121
Zumpe (H.), 13

Quatrième Partie

De l'image à l'instrument

Ensemblemusizieren im 5. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. Ein Vergleich der Bildquellen und der Instrumentenfunde

Werner Bachmann

Verzeichnis der Abbildungen

- Fig. 1: Steinrelief mit Darstellungen musikalischer und akrobatischer Darbietungen aus einem Grab in Yi-nan, Provinz Shandong, Ostwand der mittleren Grabkammer. Zeit der östlichen Han-Dynastie (25–220 u. Z.). – Die Wiedergabe dieser Gesamtaufnahme und der musikbezogenen Details (figs. 2–9) erfolgt nach einem Abklatsch, veröffentlicht in: Yinan gu huaxiangshi mu fajue baogao (Shanghai 1956)
- Fig. 2: Große faßförmige Ständertrommel (»jiangu«), mit zwei Schlägeln geschlagen (Detail von fig. 1).
- Fig. 3: Leiter des gesamten Instrumentalensembles und drei Trommler, die im Sitzen ihre Instrumente mit den Händen schlagen (Detail von fig. 1).
- Fig. 4: Glockenspiel (»bianzhong«); Gerüst, an dem zwei Glocken hängen, die von einem Musiker mit einer Stange angestoßen werden (Detail von fig. 1).
- Fig. 5: Klingsteinspiel (»bianqing«) und Spieler mit Schlägel (Detail von fig. 1).
- Fig. 6: Fünf Musiker mit Panflöten (»paixiao«), der erste schlägt zusätzlich eine Trommel (Detail von fig. 1).
- Fig. 7: Gemischtes Ensemble, bestehend aus einem Sänger und drei Instrumentalisten mit Zither (»qin«), Flöte (»guan«) und Mundorgel (»sheng«) (Detail von fig. 1).
- Fig. 8: Drei Musiker, die mit langen Stangen runde Bronzegefäße schlagen (Detail von fig. 1).
- Fig. 9: Wagen mit Panflötenspieler und Trommler (Detail von fig. 1).
- Figs. 10a–b: Figürliche Darstellungen in Inkrustationstechnik (Scheibenschießen, Jagd, Kult und Musik sowie kriegerische Ereignisse) auf einem Bronzegefäß vom Typ Hu aus Chengdu, Provinz Sichuan, Zeit der Streitenden Reiche (475–221 v. u. Z.). Beijing, Museum für Chinesische Geschichte (a. Original, b. Nachzeichnung). – Photo: Museum
- Fig. 11: Musikszene (Detail von fig. 10b).
- Fig. 12: Musikdarstellung auf einem Bronzegefäß vom Typ Tou (5. Jahrhundert v. u. Z.). Baltimore, Walters Art Gallery, Nr. 54.8182. – Photo: Museum
- Fig. 13: Musikdarstellung auf einem Bronzegefäß vom Typ Hu (3. Jahrhundert v. u. Z.). Paris, Musée Guimet, Nr. AA 73. – Photo: Catherine Homo-Lechner
- Fig. 14: Musikdarstellung auf einem Bronzegefäß, Zeit der Streitenden Reiche (475–221 v. u. Z.). Provinzmuseum Sichuan. – Photo: (nach Ausstellungskatalog) Catherine Homo-Lechner
- Figs. 15–30: Musikinstrumente aus dem Grab des Herrschers im Staate Zeng namens Yi (um 430 v. u. Z.), Sui Xian, Provinz Hubei. Provinzmuseum Wuhan – Photos: Wenwu Chubanshe, Beijing
- Fig. 15: Grab des Yi von Zeng nach der Freilegung im März 1978; mittlere Grabkammer mit Glockenspiel in situ.
- Fig. 16: Das gleiche Glockenspiel (»bianzhong«) nach seiner Aufstellung im Provinzmuseum Wuhan.
- Fig. 17: Glocke vom Typ Bo mit Inschrift; Gesamthöhe 92,5 cm, Gewicht 134,8 kg.
- Fig. 18: Bronzefigur, Träger der Balkenaufhängung des Glockenspiels; Höhe der Figur 117 cm, Gewicht 321 kg.
- Fig. 19: Klingsteinspiel (»bianqing«) mit 32 Steinplatten; Höhe der beiden das Gestell tragenden zoomorphen Ständer 68 cm.
- Fig. 20: Fuß der Ständertrommel; Höhe 50 cm.
- Fig. 21: Faßförmige Ständertrommel (»jiangu«); Durchmesser der Trommel in der Mitte 80 cm.
- Fig. 22: Handgrifftrommel (»goubinggu«); Länge 24 cm.
- Fig. 23: Rahmentrommel (»xuangu«), an einem zoomorphen Gestell hängend.
- Fig. 24: Brettzither (»se«) mit fünfundzwanzig Saiten; Länge 169 cm.
- Fig. 25: Detail von fig. 24.
- Fig. 26: Zehnsaitige Zither (»qin«, »shixianqin«); Länge 67 cm.
- Fig. 27: Fünfsaitige Zither (»qin«, »wuxianyueqi«); Länge 116 cm, Breite 6,6 cm, Höhe 9 cm.
- Fig. 28: Kalebassenwindkapseln von Mundorgeln.
- Fig. 29: Mundorgel (»sheng«), Kalebassenwindkapsel mit zugehörigen Pfeifen; Länge der Windkapsel 20,5 cm.
- Fig. 30: Flöten aus Bambus; Länge 29 cm.

Reproduktionen mit freundlicher Genehmigung der Besitzer der Vorlagen

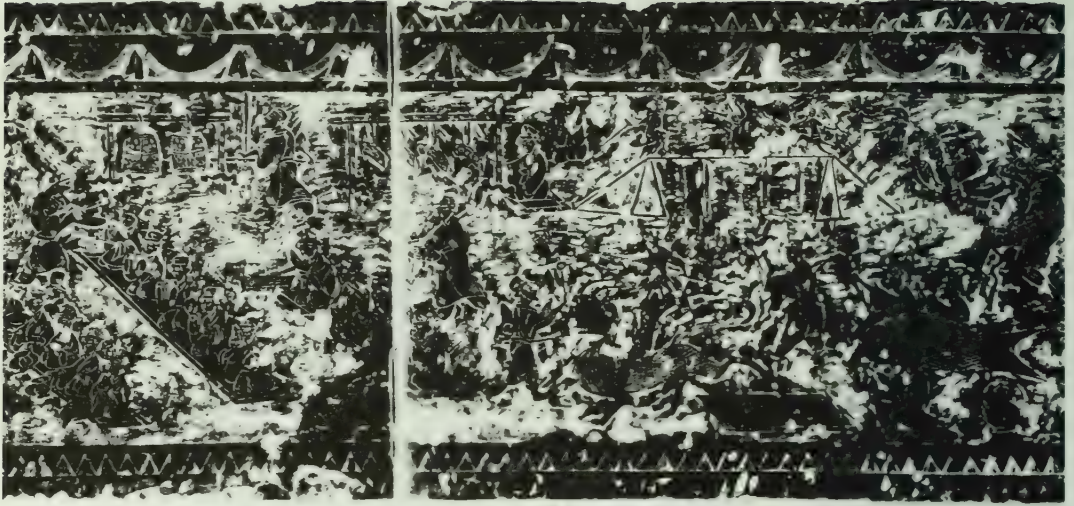


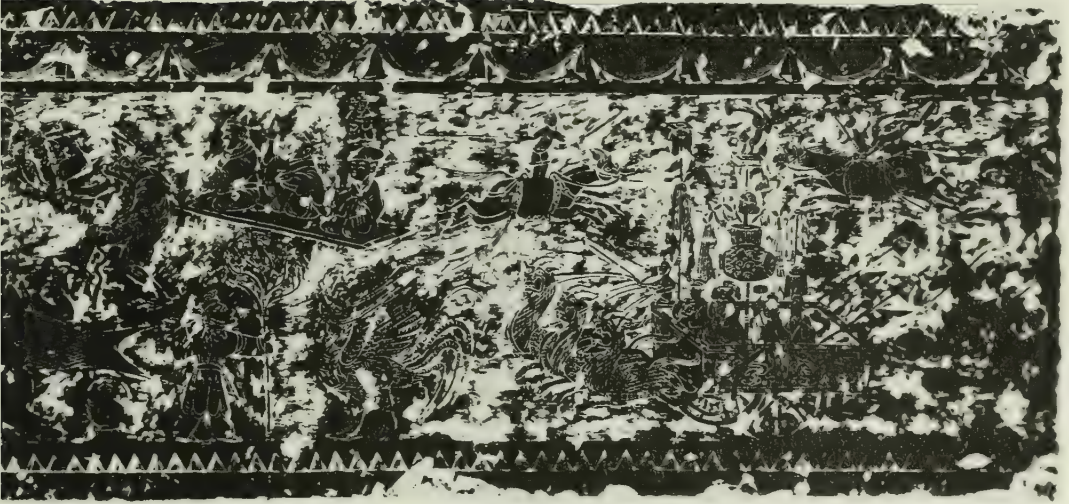
Fig. 1

Im Rahmen einer Studienreise zur Vorbereitung des Bandes ›Alt-China‹ der Publikationsserie ›Musikgeschichte in Bildern‹ hatte ich im Mai 1985 Gelegenheit, die wichtigsten archäologischen Museen in fünf chinesischen Provinzen zu besuchen. Diese Museen enthalten eine Fülle von Material, das für die musikarchäologische und musikikonographische Forschung von außerordentlicher Bedeutung ist. Es vermittelt uns ein anschauliches Bild von einer alten, hochentwickelten Musikkultur, von der wir in Europa noch sehr wenig wissen.

Besonders beeindruckend war für mich die Erkenntnis, welche Rolle in China bereits in frühester Zeit das Musizieren in Orchesterformation spielte. Während in den übrigen alten Musikkulturen – von vereinzelten Ausnahmen abgesehen – im instrumentalen Zusammenspiel oder im vokal-instrumentalen Musizieren, soweit es sich abbildlich belegen läßt, die Mitwirkung von vier bis fünf Musikern nicht überschritten wird, sind in China häufig Gruppierungen von fünfzehn bis zwanzig und mehr Musikern abgebildet. Entscheidend ist dabei, daß es sich hier nicht um eine Aufreihung von Musikanten handelt, die beziehungslos nebeneinandergestellt sind, um damit die Vielfalt des Musikinstrumentariums zu dokumentieren, sondern daß der musikalische Kontakt, das orchestrale Zusammenspiel, deutlich gemacht wird. Die Musiker sind in einer konkreten, festliegenden Orchesteraufstellung wiedergegeben und stehen untereinander in Augenverbinding; die meisten Instrumente sind doppelt, manche auch mehrfach besetzt. Gelegentlich ist ein Dirigent wiedergegeben, der das Orchester leitet.

Aus der Zeit der Tang-Dynastie (618–906 u. Z.) sind neben Gruppen musizierender Terrakottafiguren auch Gemälde mit Darstellungen von Orchestern mit achtzehn bis zwanzig weiblichen Musikern in unterschiedlicher Besetzung bekannt¹. Die Musikerinnen knien auf langen Teppichen, die in Hufeisenform oder parallel zueinander ausgelegt sind. Einige dieser Abbildungen lassen eine streng symmetrische Orchesteraufstellung erkennen: Zwei identisch besetzte Gruppen sind spiegelbildlich einander gegenüber oder nebeneinander postiert, was auf

1 Werner Speiser, ›Eine Komposition des Dschou Wen-gü‹, in: Sinica 13 (1938), S. 39–45; Shigeo Kishibe, ›A Chinese Painting of the T'ang Court Women's Orchestra‹, in: The Commonwealth of Music, eds. Gustav Reese und Rose Brandel (New York 1965), S. 104–117; Osvald Sirén, Chinese Painting, Part I, The First Millennium, vol. III, Plates (London und New York 1956), pls. 126 und 128; außerdem sei auf die zahlreichen Paradiesdarstellungen mit musizierenden Ensembles, die auf den Wandmalereien der Höhlen von Dunhuang wiedergegeben sind, verwiesen.



die Praxis alternierenden Musizierens schließen läßt, von der auch in der chinesischen Literatur jener Zeit berichtet wird.

Weit weniger bekannt sind demgegenüber die Orchesterdarstellungen aus der Zeit der Han-Dynastie (206 v. u. Z. – 220 u. Z.). Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Darstellungen auf Grabreliefs². Aus der Fülle des Materials sei die Orchesterdarstellung auf dem Relief aus einem Grab in Yi-nan in der Provinz Shandong herausgegriffen (*fig. 1*). Es stammt aus der Zeit der Östlichen Han-Dynastie (25–220 u. Z.)³. Diese Szene, der bei aller mythologischen Verbrämung zweifellos auch ein gewisser Realitätswert zukommt, zeigt artistische und musikalische Darbietungen. Die dreiundzwanzig Musiker des Orchesters sind in einzelne Gruppen aufgeteilt, die teils auf Teppichen knien oder in einem Wagen sitzen oder bei ihren Instrumenten stehen. Tonangebend ist die große, auf einem Ständer angebrachte faßförmige Trommel, die mit zwei Schlägeln geschlagen wird (*fig. 2*). Unmittelbar daneben befindet sich im Vordergrund die erste Gruppe der Musiker, vier sitzende Trommler, die ihre Instrumente mit der ausgestreckten Handfläche zum Klingen bringen, und der Leiter des Orchesters, der einen Dirigentenstab schwingt (*fig. 3*). Im Hintergrund sehen wir die Gerüste mit den Glocken (*fig. 4*) und den Klingsteinen (*fig. 5*) sowie die dazugehörigen Spieler, während im Vordergrund weitere Gruppen von Instrumentalisten dargestellt sind: Auf die erwähnte Trommlergruppe mit dem Leiter des Orchesters folgt das Panflötenensemble, das aus fünf Musikern besteht (*fig. 6*). Der erste, möglicherweise ein Subdirigent, hält einen Stab in der Hand, mit dem er eine Trommel schlägt. Der zweite und der dritte heben ihre linke Hand in der Art cheironomischer Zeichengebung in die Höhe. Der fünfte bläst entweder auf einer kleinen Panflöte oder auf einer kugelförmigen Gefäßflöte. Auf das Panflötenensemble folgt eine gemischte Gruppe (*fig. 7*), die sich aus einem Zitherspieler, einem Flötenbläser, einem Sänger und einem Mundorgelspieler zusammensetzt. Dahinter stehen in angemessenem Abstand drei Musiker (*fig. 8*), die mit langen Stangen gegen runde Bronzegefäße schlagen. Auf einem Wagen haben zwei weitere Musiker Platz genommen

² Käte Finsterbusch, Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen (Wiesbaden 1966).

³ Eine Gesamtaufnahme dieses Reliefs (Finsterbusch, Nr. 309) wurde veröffentlicht und beschrieben in der Bildmappe Nr. 6 der Serie ›Zhongguo yinyue shi cankao tupian‹ (Beijing 1956), Abbildung 17 und Textheft, S. 9.

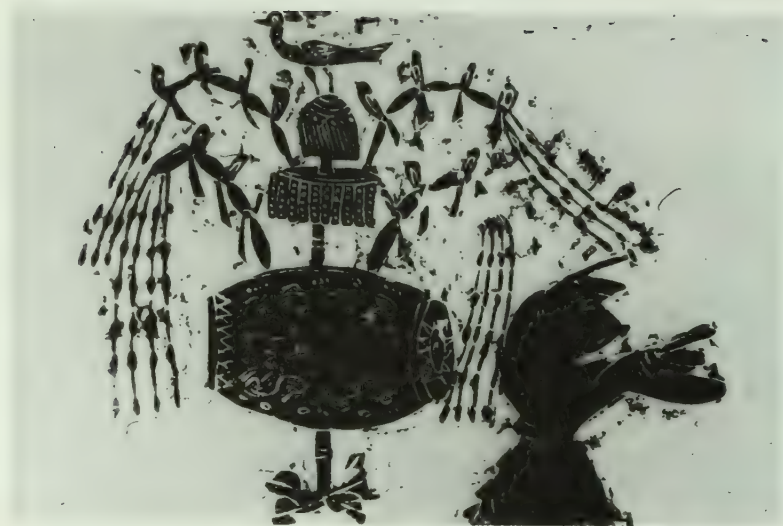


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

(fig. 9), und zwar ein Panflötenspieler und ein Trommler mit einer großen und einer kleinen faßförmigen Ständertrommel. Etwas abseits, auf alle Fälle aber in Sicht- und Hörverbindung mit den übrigen Musizierenden, befindet sich noch eine Gruppe, bestehend aus einem Bläser mit Längsflöte und zwei Sängern⁴. Der linke, der seine Arme in die Höhe hebt, scheint entweder in die Hände zu klatschen oder cheironomische Zeichen zu geben.

Verfolgen wir die Entwicklung der Orchesterdarstellungen zeitlich noch weiter zurück, so lassen sich mehrere Abbildungen auf sakralen Bronzegefäßen heranziehen. Sie sind etwa zweieinhalb Jahrtausende alt, stammen vorwiegend aus der Zeit der Streitenden Reiche (475–221 v. u. Z.). Das erste Beispiel findet sich auf einem Bronzegefäß aus dem 5. Jahrhundert v. u. Z. vom Typ Hu, das 1965 in Chengdu, Provinz Sichuan, ausgegraben wurde und sich heute im Museum für Chinesische Geschichte in Beijing befindet. Es ist von oben bis unten mit figürlichen Darstellungen in Inkrustationstechnik bedeckt (figs. 10a–b). Im oberen Bereich sieht man Bogenschützen beim Scheibenschießen, einer in jener Zeit sehr beliebten Unterhaltung in den obersten Schichten der Gesellschaft, in der Mitte finden sich Jagd- sowie Kult- und Musikszenen und im unteren Bereich Darstellungen kriegerischer Ereignisse, erbitterter Kämpfe Mann gegen Mann. Musik und Kult sind in einem palast- oder tempelartigen Gebäude vereinigt (fig. 11). Wie die Schwerter am Gürtel der abgebildeten Personen verdeutlichen, sind an der Kulthandlung vorwiegend Männer – und zwar Männer hohen Ranges – beteiligt, die mit Kultgefäßen hantieren und in tänzerischer Pose dargestellt sind. Bei den Musizierenden handelt es sich demgegenüber wohl durchweg um Frauen. Drei von ihnen knien unter dem Gerüst des Glocken- und Klingsteinspiels und bringen mit Hämmern die Glocken zum Klingen, während eine weitere Frau stehend die Klingsteine schlägt. Die Frau vor ihr ist für die »Antworttrommel« (»ying-ku«) zuständig. Diese Doppeltrommel besteht aus der großen faßförmigen Ständertrommel und einer kleinen Trommel. Erstere markiert die schweren Akzente, während letztere die »antwortenden« leichten Schläge erklingen läßt. Die in der Mitte der Gruppe stehend dargestellte Frau bläst entweder eine Mundorgel oder eine Gefäßflöte.

⁴ Diese Gruppe ist auf Abbildung 19 der in Anmerkung 3 zitierten Bildmappe abgebildet.

Die Dreiergruppe der auf höfisch-kultisches Musizieren beschränkten Instrumente – Glockenspiel, Klingsteinspiel und Doppeltrommel – bildet auch bei den übrigen Musikdarstellungen jener Zeit den Rahmen, während das zusätzliche Instrumentarium Abweichungen voneinander aufweist. So läßt die Musikszene auf dem Bronzegefäß vom Typ Tou (Nr. 54.8182) der Walters Art Gallery in Baltimore (fig. 12) – dieses Objekt stammt aus dem frühen 5. Jahrhundert v. u. Z. – eine zusätzliche Trommlerin, drei Tänzerinnen, eine kniende Mundorgelspielerin und eine weitere, nicht eindeutig zu identifizierende Musikerin erkennen. Bei der zusätzlichen Trommel handelt es sich um eine zweifellige zylindrische Trommel, an der zwei kleine Kugeln an Schnuren befestigt sind. Sie steckt auf einer Stange und wird von einer Frau mit ausgestreckten Armen in Drehung versetzt; bei Veränderung der Drehungsrichtung schlagen die Kugeln jeweils gegen die Felle. Aus etwas späterer Zeit (3. Jahrhundert v. u. Z.) stammt das



Fig. 10a

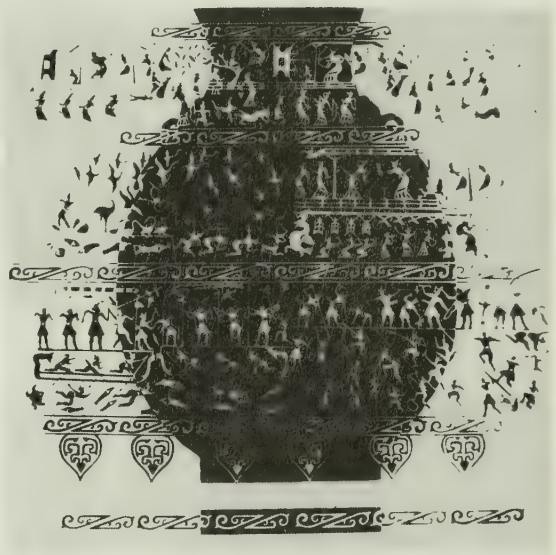


Fig. 10b



Fig. 11



Fig. 12

bronzene Ritualgefäß vom Typ Hu (fig. 13), das sich im Musée Guimet in Paris (Nr. AA 73) befindet. Die als Inkrustation auf der Oberfläche des vasenförmigen Gefäßes angebrachte Musikdarstellung ist nur noch schwach sichtbar, stimmt aber zweifellos weitgehend mit der Darstellung auf dem entsprechenden Gefäß in Beijing überein. Eindeutig ist hier die in der Mitte kniende Figur als Mundorgelspielerin zu identifizieren. Eine weitere ähnliche Musikszene findet sich auf einem Bronzegefäß im Provinzmuseum Sichuan (fig. 14). Zwischen den Frauen, die die Glocken und die Klingsteine anschlagen, sind mehrere kniende Figuren wiedergegeben. Offensichtlich mit Blasinstrumenten (Mundorgel, Panflöte). Zweifellos handelt es sich bei diesen Musikszenen auf den Bronzegefäßen aus der Frühzeit der Streitenden Reiche um stark stilisierte und zum Bildtopos für Kultmusik abstrahierte Darstellungen, die sich auf das Wesentliche – die Kultinstrumente Glockenspiel, Klingsteinspiel und Doppeltrommel – orientieren. Um möglichst verlässliche Erkenntnisse in bezug auf die Musikkultur jener Zeit zu gewinnen, müssen neben den ikonographischen auch die literarischen Quellen und die archäologischen Funde an Musikinstrumenten in Betracht gezogen werden.

Wenden wir uns zunächst den in China ausgegrabenen Musikinstrumenten zu, um sie als Vergleichsmaterial zur Deutung und Konkretisierung der Abbildungen heranzuziehen, so fallen uns die Entsprechungen hinsichtlich des Musikinstrumentariums und die zeitliche Parallelität beider Quellenbereiche – der Abbildungen und der ausgegrabenen Instrumente – ins Auge. Das 5. Jahrhundert v. u. Z., auf das ich mich in meinen Ausführungen konzentrieren möchte, zeichnet sich in der Entwicklung der altchinesischen Musikkultur als eine deutliche Schwelle zu einer höheren, anspruchsvolleren Organisationsform des Musizierens und zu einer zunehmenden Dezentralisierung des höfisch-kultischen Musizierens ab. Auf musikikonographischem Gebiet finden sich im 5. Jahrhundert v. u. Z. erstmals Bilddarstellungen instrumentalen Ensemblesmusizierens.



Fig. 13



Fig. 14

Was nun die chinesischen Ausgrabungsfunde an Musikinstrumenten anbelangt⁵, so treten sie in Gräbern, die vor dem 5. Jahrhundert v. u. Z. zu datieren sind, vorwiegend als Einzelfunde in Erscheinung, während aus Gräbern des 5. Jahrhunderts v. u. Z. bereits mehrfach ganze Musikinstrumentarien von den chinesischen Archäologen zutage gefördert wurden. Von diesen Instrumentarien blieben allerdings meist nur die aus Metall oder Stein gefertigten Idiophone – Glocken oder Glockenspiele, Klingsteine usw. – sowie die aus Ton oder Knochen hergestellten Aerophone unversehrt erhalten, während von den aus Holz beziehungsweise Bambus oder aus anderen vergänglichen Materialien gefertigten Chordophonen, Aerophonen und Membranophonen im allgemeinen nur spärliche Reste die zweieinhalb Jahrtausende überdauerten. Zu den spektakulären Funden der fünfziger Jahre gehörten die in das 5. Jahrhundert v. u. Z. zu datierenden Musikinstrumente, die 1957 im Grab Nr. 1 in Changtaigan, Xinyan Xian, Provinz Henan, zutage traten⁶. Darunter befand sich auch ein Satz von dreizehn Bronzeglocken. Seither hat man mehrere Glocken- und Klingsteinspiele und andere Musikinstrumente jener Zeit ausgegraben⁷. Ein geradezu sensationelles Ergebnis erbrachte in dieser Hinsicht die im März 1978 erfolgte Freilegung eines Grabes in der Nähe von Sui Xian in der Provinz Hubei⁸. Wie sich herausstellte, handelt es sich um das Grab des Herrschers im Staate Zeng namens Yi, der im Jahre 433 v. u. Z. oder kurz darauf hier beigesetzt wurde. Das aus vier Grabkammern bestehende 220 m² große Grab enthielt eine Fülle kostbarster Grabbeigaben, von denen etwa siebentausend in erstaunlich gutem Zustand geborgen werden konnten. Es handelt sich dabei vorwiegend um bronzene Ritualgefäße, um Waffen, Gebrauchsgegenstände unterschiedlicher Art sowie um Schmuck aus Gold, Silber und Jade, um Gegenstände, die mit einer Lackschicht überzogen sind, um beschriebene, mit Schriftzeichen bedeckte Bambusstreifen und – für uns von besonderer Wichtigkeit – um zahlreiche Musikinstrumente verschiedener Gattungen. Ich hatte Gelegenheit, im Provinzmuseum in Wuhan, wo sich diese Objekte heute befinden, mit einigen der Archäologen zu sprechen, die 1978 an den Ausgrabungen beteiligt waren. Wie ich bei diesem Gespräch erfuhr, standen die Grabkammern, als man sie öffnete, bis oben hin unter Wasser. Man nimmt an, daß das Grundwasser beziehungsweise Sickerwasser schon frühzeitig in die tiefgelegenen Kammern eindrang und sie völlig überflutete. Die Särge und die Grabbeigaben haben also nahezu zweieinhalb Jahrtausende im Wasser gelegen. Daß auch viele Gegenstände aus Holz und Bambus sowie aus anderen vergänglichen Materialien erhalten blieben, ja den Eindruck erwecken, als hätten sie erst kürzlich die Werkstatt verlassen, ist der unglaublichen Wasserbeständigkeit des chinesischen Lacks zu verdanken, der nach sorgfältiger Grundierung in mehreren Schichten auf das Holz aufgetragen wurde. Der Markgraf Yi war in einem mit kunstvollen

5 Es fehlt noch immer eine systematische Erfassung und Katalogisierung aller in China ausgegrabener Musikinstrumente jener Zeit; vgl. Liang Ming-yüeh, Abstract von ›Observations on Recent Archaeological Findings on Music in China, Neolithic to 2nd Century B. C.‹, in: International Musicological Society. Report of the twelfth Congress, Berkeley 1977 (Kassel usw. 1981), S. 848–851.

6 Shen Tsung-wen, ›Recent Finds in a 2300-years-old Tomb‹, in: China Pictorial 2 (1958), S. 27–29; 1955 entdeckten chinesische Archäologen im Grab des Markgrafen Zhao von Cai (518–491 v. u. Z.) in Shouxian, Provinz Anhui, ein Glockenspiel mit 9 Glocken.

7 Im Grab des 314 v. u. Z. verstorbenen Markgrafen Cuo von Zhongshan, Provinz Hebei, fand man 1979 ein Glockenspiel mit 14 Glocken und ein Klingsteinspiel; auch das Changzhe-Grab 270, Provinz Shaanxi, enthielt ein Glocken- und ein Klingsteinspiel, die in das 6. Jahrhundert v. u. Z. datiert wurden; siehe: Kaogu xuebao 2 (1974), pl. VII, 1.

8 Die wichtigsten aus diesem Grab stammenden Objekte sind abgebildet in: Suixian zenghouyimu. Hubei sheng bowuguan bian (Beijing 1982). Den Instrumentenfunden dieses Grabes sind mehrere Artikel der Zeitschriften ›Yinyue Yanjiu‹ (Beijing 1981) und ›Chinese Music‹, vols. 3 und 4 (Chicago 1980 und 1981), gewidmet; siehe auch: Wu Zhao, Zhongguo gudai yueqi. Chinese Ancient Musical Instruments (Beijing 1983).

Ornamenten in farbiger Lackmalerei verzierten hölzernen Sarg beigesetzt, der sich in einer zweiten Umhüllung, in einem großen massiven Bronzesarkophag befand. Dem Würdenträger waren einundzwanzig Mädchen und Frauen im Alter von fünfzehn bis fünfundzwanzig Jahren, offenbar Bedienstete und Musikerinnen, in den Tod gefolgt, um ihm im Jenseits mit musikalischer Unterhaltung und anderen Sinnenfreuden aufwarten zu können. Ihre Skelette lagen in kleineren Holzsärgen.

Die eigentliche Sensation dieses Grabes war das Musikinstrumentarium, das sich in zwei der Grabkammern fand, vor allem das ungewöhnlich große Glockenspiel, das in der mittleren Grabkammer aufgestellt war (fig. 15). Das Foto zeigt die Balkenwände der betreffenden Grabkammer und das Glockenspiel mit seinem L-förmigen Gerüst. Nachdem das Wasser aus dem Grab gepumpt worden war, wurde das Glockenspiel an Ort und Stelle untersucht und vermessen. Die längere Seite des fast 3 m hohen Gerüsts mißt 7,48 m, die kürzere 3,35 m.



Fig. 15

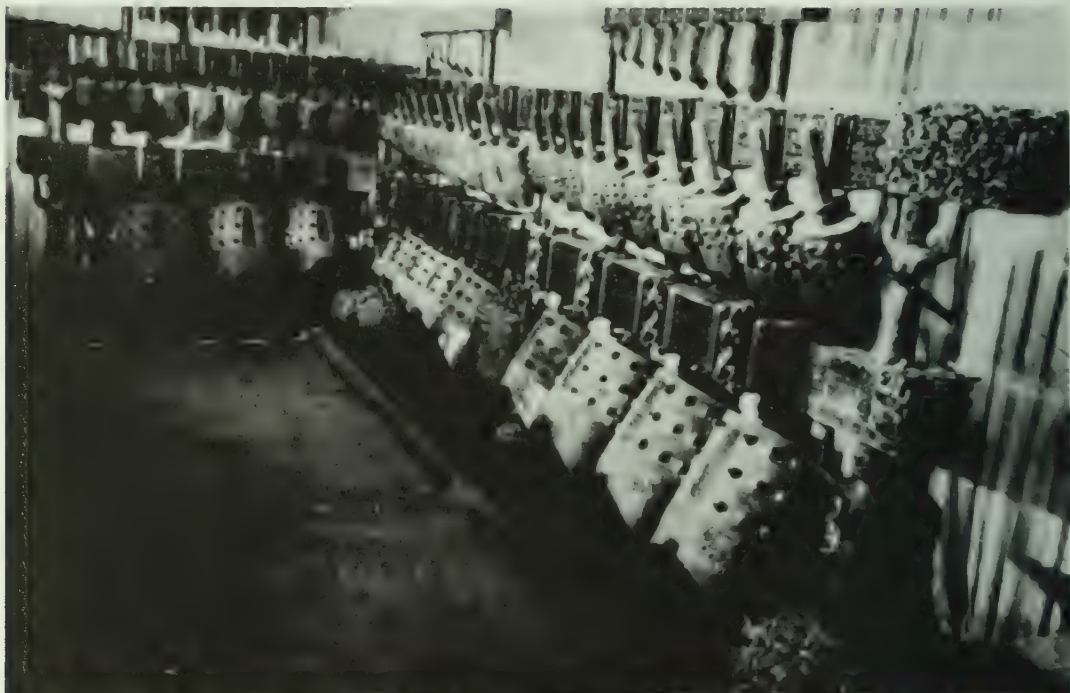


Fig. 16

Obwohl dieses Instrument nahezu zweieinhalb Jahrtausende unter Wasser stand, war es bei seiner Entdeckung noch völlig intakt. Die Holzbalken, an denen die in drei Reihen übereinander angeordneten fünfundsechzig Glocken aus Bronze hingen, hatten der gewaltigen Last von mehr als 2500 kg standgehalten. Das Glockenspiel brachte man nach genauesten Tonmessungen, die von einer Expertenkommission in Beijing durchgeführt wurde⁹, mit den übrigen Grabfunden in das Provinzmuseum in Wuhan (*fig. 16*). Wir können auf diesem Museumsfoto die Anordnung der Glocken besser erkennen. In der obersten Reihe hängen neunzehn kleine Glocken in drei Gruppen, in der mittleren Reihe dreiunddreißig etwas größere – ebenfalls in drei Sektoren – und in der unteren Reihe dreizehn ungewöhnlich große. Die größte ist fast anderthalb Meter hoch und wiegt reichlich vier Zentner (203,6 kg). Die Form dieser Glocken, die keine Klöppel haben, sondern von außen angeschlagen wurden, weicht deutlich von den in Europa gebräuchlichen ab. Ihr Querschnitt ist nicht kreisrund, sondern ellipsoid beziehungsweise lanzettförmig: die gekrümmten Vorder- und Rückseiten stoßen seitlich annähernd im rechten Winkel aneinander. Der untere Rand der Glocken ist von Kante zu Kante konkav gebogen, der obere Rand verläuft gerade. Abgesehen von der obersten Reihe der Glocken, die an Ösen hängen, besitzen die Glocken einen sich nach oben zu verjüngenden Schaft und einen Ring zur Aufhängung in Schrägneigung. Der Mantel der mittleren und großen Glocken, der sechsunddreißig symmetrisch angeordnete kegelförmige Buckel sowie Ornamente aufweist, ist wesentlich dünner als bei entsprechenden europäischen Glocken. Auf diesem chinesischen Glockentyp lassen sich jeweils zwei unterschiedliche Töne erzeugen, die im Terzabstand zueinander stehen, je nachdem, ob man

⁹ Siehe das Notenbeispiel bei Liang Mingyue, *Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture* (New York 1985), S. 73.

die Glocke in der Mitte oder seitlich anschlägt. Bei siebenundvierzig Glocken dieses Instruments erklingen die beiden Töne im Abstand einer kleinen Terz, bei den übrigen in Großterzabstand. Der Tonumfang des Glockenspiels beträgt fünfeinhalb Oktaven mit zwölf Halbtönen in den mittleren drei Oktaven. Das kostbare Instrument, das nicht nur von einer bewundernswerten Technik des Bronzegusses, sondern auch von beachtlichen Kenntnissen jener Handwerker auf physikalisch-akustischem wie auf musiktheoretischem Gebiet zeugt, hat seinen außerordentlich schönen, sonoren Klang bis auf den heutigen Tag beibehalten. Vor allem die großen Glocken, die mit etwa zwei Meter langen Stangen seitlich angestoßen wurden, haben einen zauberhaft weichen Klang. Außer zwei derartigen Stangen wurden sechs kleinere T-förmige Schlägel gefunden, was darauf schließen läßt, daß das Instrument offenbar von fünf Musikern gespielt wurde. Klanglich unterscheiden sich diese chinesischen Glocken vor allem durch ihre klare, äußerst präzise Tonhöhe von den europäischen mit ihrem »teiltönig verwischten Klang«. Chinesische Musikologen gehen davon aus, daß die Glocken dieses Glockenspiels nicht ausschließlich musikalisch-melodische Funktion hatten, sondern auch – wie unsere Stimmgabel – der Fixierung absoluter Tonhöhen dienten. Auch in bezug auf das Tonsystem und die musiktheoretischen Grundlagen der chinesischen Musik jener Zeit haben die an diesem Glockenspiel durchgeführten Untersuchungen und Tonmessungen zu aufsehenerregenden Ergebnissen geführt, die kürzlich von Ernest G. McClain¹⁰ als vorläufige Zusammenfassung veröffentlicht wurden. Dazu gehören nicht nur neue Erkenntnisse bezüglich der kosmologischen Orientierung der chinesischen Musik und der Analogie zwischen dem chinesischen und dem babylonischen beziehungsweise griechischen Tonsystem, sondern auch beachtliche Resultate bei der Erforschung der organologisch-technologischen Grundlagen des Glockengießens im Alten China. Die Untersuchungen haben ergeben, daß die größeren Glocken in zusammensetzbaren Tonformen gegossen wurden, die aus hundertsiebenunddreißig Einzelteilen bestanden. Ein Vergleich mit europäischen Glocken offenbart, daß der chinesische Glockengießer seinerzeit nur einen winzigen Bruchteil (etwa 1 %) des Materials benötigte, das der europäische Glockengießer zur Herstellung einer Glocke des gleichen Tons verwenden mußte. Eine aus zweitausendachthundert Schriftzeichen bestehende musiktheoretische Abhandlung ist mit Gold auf die Glocken und auf den Glockenständer geschrieben. Dieser einmalige Text gestattet Rückschlüsse auf das am Hofe des Markgrafen Yi verwendete musikalische System. Die Bezeichnung der Töne erfolgt in einem relativen und einem absoluten Stimmungssystem. Die bemalten Balken des Gestells werden von bronzenen Figuren getragen, und die Glocken der unteren Reihe hängen an zoomorphen Klammern. In der Mitte der unteren Reihe ist eine Glocke zu erkennen, die ihrem Typ, ihrer Größe und ihrer Form nach aus dem Rahmen fällt. Diese Glocke (*fig. 17*) weist im Mittelfeld eine Inschrift auf, der zu entnehmen ist, daß sie Hui, der Herrscher von Chu, zum Begräbnis des Markgrafen Yi nach Zeng senden ließ und daß sie erst nachträglich in das ursprünglich aus vierundsechzig Glocken bestehende Glockenspiel eingefügt wurde. Die Figuren, die die Balken der Aufhängung tragen (*fig. 18*), sind durch ihr Kurzschwert als Krieger gekennzeichnet. Die unteren drei Figuren stehen auf einem schweren Bronzesockel, der mit einem Gewirr ineinander verschlungener Drachen geschmückt ist.

Neben dem Glockenspiel findet sich in diesem Grab auch ein Klingsteinspiel (*fig. 19*). Es besteht aus zweiunddreißig Steinplatten, die an einem verzierten Metallrahmen hängen, getragen von zwei zoomorphen Ständern, wie sie auch auf den erwähnten Bronzegefäßen (*figs. 10–14*)

10 »The bronze chime bells of the Marquis of Zeng. Babylonian biophysics in Ancient China«, in: *Journal of Social and Biological Structures* 8 (1985), S. 147–173.



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19

abgebildet waren. Die Klingsteine sind in zwei Reihen zu je zwei skalenmäßigen Folgen von zehn und sechs Steinen angeordnet. Jeder Stein ist durch seine Beschriftung in der Reihenfolge festgelegt. Zu diesem Instrument gehört ein hölzerner Kasten, der zur Aufbewahrung der Steine bestimmt war und vor allem während des Transports benutzt wurde. Er enthält – vertikal nebeneinander – für jeden Stein eine Aussparung, in die dieser genau hineinpaßt. Unmittelbar neben dem Glockenspiel stand der reich verzierte Fuß (fig. 20) für die faßförmige zweifellige »Trommel auf einem Ständer« (»jiangu«), deren Durchmesser in der Mitte 80 cm und deren Länge etwa einen Meter beträgt (fig. 21). Die Membranen der Trommel sind mit kleinen Bambusstiften am hölzernen Corpus befestigt. Außer dieser großen Ständertrommel fanden sich in diesem Grab eine ebenfalls zweifellige kleine Handgrifftrommel von 24 cm Länge (fig. 22) sowie eine flache Rahmentrommel (fig. 23), die an einem kunstvoll geschnitzten vogelförmigen Gestell aufgehängt ist.



Fig. 20

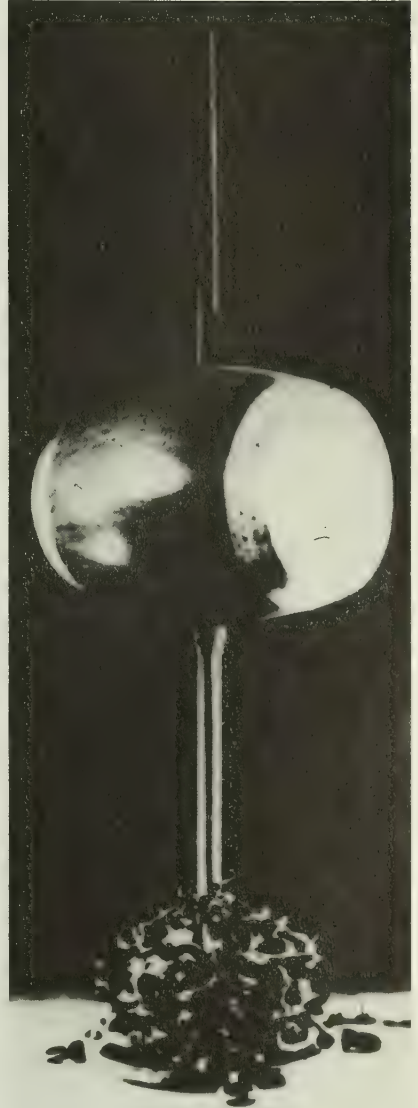


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

Neben den Idiophonen und Membranophonen barg dieses Grab auch zahlreiche Chordophone und Aerophone. Unter den Chordophonen ist die mit fünfundzwanzig Saiten bespannte Brettzither vom Typ Se am häufigsten vertreten, und zwar mit sieben Exemplaren. Das auf Abbildung 24 wiedergegebene ist 169 cm lang und 42 cm breit. Seine kunstvolle Verzierung und Bemalung wird auf dem Detailfoto (fig. 25) deutlich. Die vier wirbelförmigen Gebilde, an denen die Saitenenden befestigt wurden, lassen sich allerdings nicht drehen und zur Feinstimmung der Saiten verwenden. Dazu dienten verschiebbare hölzerne Stege – unter jeder Saite einer –, die in diesem Grab in großer Anzahl entdeckt wurden. Außerdem fanden sich hier eine zehnsaitige, 67 cm lange Zither vom Typ Qin (fig. 26) sowie eine fünfsaitige, fast doppelt so lange, allerdings nur 6,6 cm breite Zither (fig. 27). Zur Kategorie der Aerophone gehören fünf Mundorgeln (»sheng«) mit Kalebassenwindkapseln und zwölf beziehungsweise vierzehn oder sechzehn Pfeifen (figs. 28 und 29) sowie zwei Panflöten mit je dreizehn Bambuspfeifen und schließlich einige Flöten (fig. 30). Die der Tonerzeugung dienenden durchschlagenden Zungen der Mundorgelpfeifen sind größtenteils noch intakt und weisen Reste einer Art Stimpfpaste auf.

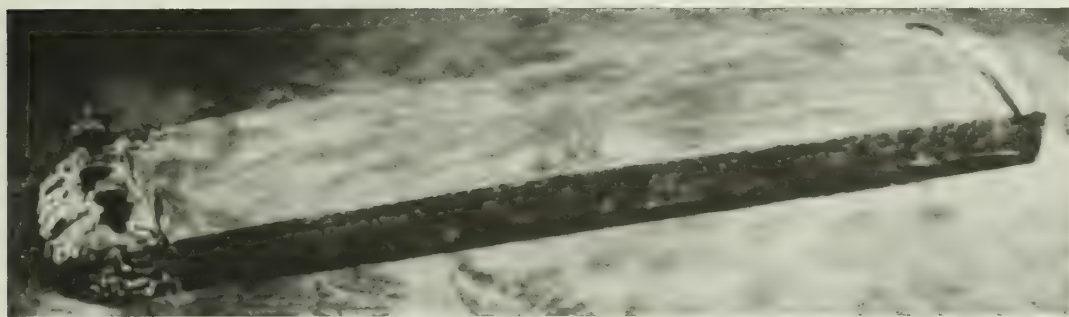


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28



Fig. 29

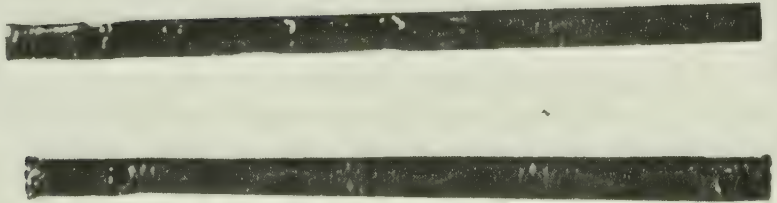


Fig. 30

Die Gesamtzahl der in diesem Grab gefundenen Musikinstrumente wird in der Literatur mit hundertvierundzwanzig angegeben. Dabei sind allerdings die Glocken des Glockenspiels und die Steine des Klingsteinspiels einzeln gezählt. Geht man davon aus, daß das Glockenspiel von fünf und das Klingsteinspiel von zwei Musikern gespielt wurde und daß für die übrigen siebenundzwanzig Instrumente, die aus diesem Grab stammen, je ein Musiker in Betracht kam, so wäre dieses Instrumentarium für ein Orchester mit vierunddreißig Musikern bestimmt gewesen. Die Fundumstände der Musikinstrumente deuten darauf hin, daß in zwei Orchesterformationen musiziert wurde. Zehn Musikinstrumente (Chordophone, Aerophone und Perkussionsinstrumente) lagen in der Grabkammer, in der der Sarg des Markgrafen stand, während sich das Glockenspiel sowie das Klingsteinspiel und die restlichen siebzehn Musikinstrumente in der zentralen Grabkammer befanden.

Wichtige Informationen über das Orchestermusizieren jener Zeit, die die aus den archäologischen Quellen gewonnenen Erkenntnisse nicht unwesentlich vertiefen, sind den Schriften der chinesischen Klassiker zu entnehmen¹¹. Besonders aufschlußreich sind in dieser Hinsicht die im 4./3. Jahrhundert v. u. Z. verfaßten, allerdings wesentlich ältere Traditionen berücksichtigenden Ritualbücher wie das ›Zhouli‹ (Riten der Zhou) und das ›Yili‹. Sie enthalten unter anderem Vorschriften über den Ablauf der Zeremonien und der rituellen Tänze, Angaben über die Ausführenden der Kultmusik und ihre Bekleidung, über die Anlässe des Musizierens (Ahnenop-

¹¹ Babette Minnie Becker, *Music in the Life of Ancient China. From 1400 B. C. to 300 B. C.*, Ph. D. dissertation University of Chicago, 1957; Walter Kaufmann, *Musical References in the Chinese Classics* (Detroit 1976).

fer, Bankette, Zeremonien des Bogenschießens, festliche Prozessionen usw.), über das Musikinstrumentarium und über die für die Musik am Hofe verantwortlichen Institutionen, Ämter und Beamten. Vier Größenordnungen höfischer Orchester werden hier unterschieden: das des Kaisers (»Musik für den Himmelssohn«), der regionalen Herrscher und Lehensfürsten, der höchsten Staatsbeamten und der Würdenträger niedrigeren Ranges. Die Hoforchester waren also wichtiges Statussymbol.

Orchester zweiter Ordnung, wie sie den Hofhaltungen der Kleinstaaten des 5. Jahrhunderts v. u. Z., der frühen Zeit der Streitenden Reiche, zugebilligt wurden, bestanden aus fünfunddreißig Musikern, einschließlich des Leiters und des Standartenträgers. Über die Zusammensetzung und die Aufstellung des Orchesters sind wir ziemlich genau informiert¹². Wichtig für die Aufstellung waren sowohl die Orientierung nach den Himmelsrichtungen als auch die Aufteilung des Orchesters auf zwei Räume des Palastes, die durch Türen miteinander verbunden waren. In der oberen Halle befanden sich der Leiter des Orchesters, der Standartenträger, der den Beginn des Musizierens anzeigte und für die Einhaltung der Instrumentenstimmung verantwortlich war, die Musiker mit den vier altehrwürdigen Kultinstrumenten, den als Idiophone verwendeten hölzernen Ritualgeräten (Schrapptiger, trogförmiger Schlagkasten in Form des alten Reismörser, Klappern aus dünnen Holzplatten sowie seitlich angeschlagener zylindrischer oder faßförmiger Hohlkörper), und die vier Spieler der Zither, die in zwei voneinander abweichenden Typen verwendet wurde. Aus den Schriftquellen geht hervor, daß diese Musiker in der oberen Halle zugleich auch sangen. In der Eingangshalle beziehungsweise im Vorhof hatten im Mittelbereich die Bläser (vier Mundorgelspieler, zwei Panflötenspieler und zehn Flötenspieler) ihren Platz; sie knieten in vier Reihen hintereinander (»sitzende Abteilung«). Flankiert wurden sie von den Glockenspielen, den Steinspielen und den Ständertrommeln, die von stehenden Musikern zum Klingen gebracht wurden (»stehende Abteilung«).

Abgesehen von den in der oberen Halle postierten vier Idiophonen, die ausschließlich kultische Funktion hatten, waren alle in der Beschreibung der Hoforchester zweiter Größenordnung erwähnten Musikinstrumente im Grab des Markgrafen Yi von Zeng vereinigt. Wie die Schriftquellen aus der Zeit der Zhou-Dynastie bestätigen, befand sich in diesem Grab ein komplettes Hoforchester der dem Rang des Herrschers entsprechenden Kategorie.

Methodologisch ging es mir darum, auf eine Berücksichtigung aller für den gewählten Zeitraum zur Verfügung stehenden Quellenbereiche zu orientieren und sie wechselseitig zur Deutung und Konkretisierung der Sachverhalte heranzuziehen, andererseits aber auch deutlich zu machen, daß ein befriedigendes Ergebnis nur auf der Grundlage interdisziplinärer Zusammenarbeit spezialisierter Philologen, Historiker, Archäologen und Musikologen zu erwarten ist.

12 Maurice Courant, »Chine et Corée. Essai historique sur la musique classique des Chinois avec un appendice relatif à la musique coréenne«, in: *Encyclopédie de la Musique*, vol. I, ed. Albert Lavignac, Paris 1912, S. 77–241, vor allem der Abschnitt »Orchestres et chœurs«, S. 183–205.

Angel Musicians on a Fourteenth-Century French Reliquary

Zoltán Falvy

List of Illustrations

- Fig. 1: Silver-gilt and basse-taille enamel reliquary (French, possibly Paris, ca. 1430), cm. 25.4 high × 9.2 deep × 40 wide (open; 20 closed). New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters Collection 62.96.
- Fig. 2: Detail: Angel musician with fiddle.
- Fig. 3: Detail: Angel musician with gittern.
- Fig. 4: Detail: Angel musician with wind instrument.
- Fig. 5: Detail: Angel musician with panpipes.
- Fig. 6: Detail: Angel musician with nakers.
- Fig. 7: Detail: Angel musician with straight trumpet.
- Fig. 8: Detail: Angel musician with two straight trumpets held as an aulos.
- Fig. 9: Detail: Angel musician with psaltery.
- Fig. 10: Detail: Angel musician with wind instrument.
- Fig. 11: Detail: Angel musician with gittern.
- Fig. 12: Detail: Angel musician with cymbals.
- Fig. 13: Detail: Angel musician with cymbals.
- Fig. 14: Detail: Angel musician with wind instrument.
- Fig. 15: Detail: Angel musician with cornetto.
- Fig. 16: Detail: Angel musician with psaltery.
- Fig. 17: Detail: Angel musician with tabor.
- Fig. 18: Detail: Annunciation to the Shepherds; shepherd playing cornetto.

All photos by the author

* * *

Medieval Hungary was a kingdom that combined hereditary and electoral principles; therefore, Caroberto, of the Neapolitan line of the House of Anjou, was elected by the country's magnates to succeed to the throne in 1301, when the male line of the House of Arpad, which had founded the state and to which Caroberto was related, died out. After initial disputes, he finally assumed the throne in 1307 and ruled until 1342. His queen was Elisabeth Lokietek, a member of the Piast dynasty that ruled Poland. Caroberto was succeeded by his son Louis, called »The Great«. For almost a century the two Angevin kings reigned over a prosperous country of considerable political weight in its time.

Royal representation through donations played a highly important role in the governing practice of the Neapolitan Angevins. It was the most important function of courtly art and manifested itself in material objects connected with royal residences and with the churches of towns visited on royal journeys. The purpose of these donations was to establish the royal praesentia even in the absence of the king or queen. Caroberto and his consort Elisabeth, and subsequently Elisabeth alone in her role of Queen Mother (the mother of Louis the Great), made many lasting royal donations, including churches, chapels, and monasteries, and the furnishing thereof with books, holy relics, and the reliquaries – commissioned or purchased – to hold them.

One such reliquary was the small portable altar, item 62.96 in the Cloisters Collection of the Metropolitan Museum of Art, New York, of silver-gilt and basse-taille enamel. It is 25.4 cm. high, 9.2 cm. deep, and 20 cm. wide when closed (40 cm. when open). Queen Elisabeth donated it to the Convent of Poor Clares (of the Order of St. Francis) in Obuda (now a district of Budapest), a convent she had founded. When the Turks occupied Buda in 1541 the reliquary was

moved to Pozsony (Bratislava), where it was first mentioned in an inventory¹. Following the expulsion of the Turks it was returned to Buda, where another inventory, prepared in 1782, described the reliquary as follows: »Arula cum duabus alis Domestica Capella deserviens in sui Meditullio B. V. Utero sua Jesulo porrigentis nec non adstantibus ab utroque latere Virginum Imaginibus ex Argento conflata et adornata.«² It was sold at auction in 1784 and acquired by Cardinal József Batthyányi. Around 1865–1867, a member of Batthyányi's family, Count Arthur, sold it in Paris, and it found its way into the Rothschild collection. In 1900 it was exhibited in the Hungarian Pavilion at the Paris World's Fair. It was acquired by the Metropolitan Museum in 1962³.

Hungarian art historians have written about the reliquary since 1867, establishing links between a number of Hungarian pieces and Sienese enameled silverwork, with a pivotal role played by Petrus Gallicus⁴. Margaret Freeman argues convincingly that the enamel designs of the reliquary are influenced by and perhaps copied from designs by Jean Pucelle, a manuscript illuminator with a leading workshop in Paris between 1325 and 1328, whose illuminated work appears in the *Livre d'Heures de Jeanne d'Evreux*, the *Breviaire de Belville*, and elsewhere⁵. Marie-Madeleine Gauthier discusses similar reliquaries in her chapter on Trecento silverwork of northern France and the Court of Valois; she describes a tabernacle somewhat smaller than Queen Elisabeth's but identical to it in construction and workmanship (now in Milan, the Poldi-Pezzoli Museum), implying a very strong and possibly direct influence of Pucelle upon its enamel designs⁶. The Cloisters reliquary has never before been discussed from the standpoint of its notable musical iconography.

The reliquary consists of a sculpted central portion and two wings (*fig. 1*). In the central portion, a seated Madonna and Child are flanked by two angels⁷ holding cases in which the relics are displayed. The two wings fold at right angles around the sides and front of the tabernacle and clasp together in the middle. In each wing there are two and one half panels with images on both sides. The innermost panels form the sides of the reliquary when closed; the outer one and one half panels join across the front to make three complete panels corresponding to the tripartite division of the tabernacle within. This correspondence is emphasized by the triangular gables atop each panel. The outermost gables are half-triangles which create a whole triangle only when joined in the closed position, perfectly covering the triple-canopied niche inside.

1 S. Mihalik, »Problems Concerning the Altar of Elizabeth, Queen of Hungary«, in: *Acta Historiae Artium* (Budapest 1964), p. 247.

2 L. Némethy, *The Inventories of the Buda Clares* (Budapest 1881), p. 208 (= *Egyházművészeti Lap* II).

3 Margaret B. Freeman, »A Shrine for a Queen«, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XXI/10 (June 1963), pp. 327–339; see also Mihalik (footnote 1), pp. 247–298.

4 F. Römer, »The Domestic Altar of St. Margaret«, in: *Archeológiai Közlemények* VII (Budapest 1867), p. 42, in German »Der Hausaltar der seligen Margaretha, Tochter Königs Béla des IV.«, in: *Mitteilungen der K. K. Centralcommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* XII (Wien 1867); L. Némethy, *Data on the History of the Venerable Margaret's Relics* (Budapest 1884), p. 103; J. Diner, *The Collection and Forgery of Objects of Art* (Budapest 1889), p. 205 (= *Művészeti Ipar* IV); J. Mihalik, »Our Historical Relics in the Hungarian Pavilion of the Paris World Exhibition of 1900«, in: *Archeológiai Értesítő* XII (Budapest 1900), p. 375; M. B. Oberschall, »The first traces of handicraft«, in: *Magyar Művelődéstörténet* I (Budapest 1939), pls. between pp. 588 f.; and A. Mihalik, »Hungarian Goldsmiths' Work in London«, in: *Hungarian Quarterly* VI (Budapest 1940), pp. 318 f. (in English). All references in Hungarian except where noted otherwise.

5 Freeman (footnote 3), pp. 337 f.

6 Marie-Madeleine Gauthier, *Émaux du moyen âge occidental* (Fribourg 1972), pp. 257–260, ill. 207; also illustrated in Freeman (footnote 3), p. 329, fig. 3.

7 They are certainly angels and not virgins, as described in the inventory of 1782; see Freeman (footnote 3), p. 333.



Fig. 1

The front and back of each panel are vertically divided into one gable and two rectangular sections, making thirty-six sections altogether, each with its own image (see *Diagrams 1* and *2*). Angel musicians are depicted in all of the gables (sections 2–7, 12–17) as well as in each of the four outer rectangular sections on each side (sections 8–11); thus, especially when closed, the reliquary may truly be said to be ringed by music-making angels⁸. Music-making is also depicted in one of the inside rectangular sections, an Annunciation to the Shepherds (section 18).

Our inventory of the angel musicians begins with the reliquary closed. In the left side gable (*fig. 2*; illustration numbers correspond to section numbers in *Diagrams 1* and *2*), an angel is playing a large nonwaisted fiddle with a curved bow; four strings are clearly depicted. Continuing from left to right, the left front gable (*fig. 3*) shows an angel playing a four-stringed gittern with a curved neck ending in a zoomorphic head. In the left center half-gable (*fig. 4*), an angel plays an unidentifiable wide-, cylindrical-bore wind instrument with fingerholes; the player's hands are widely spaced, and the instrument is held in a diagonal position. It appears that a windpipe is lacking, since the performer's mouth has no contact with the instrument; therefore it is unclear whether or not the instrument has a reed. Facing this wind player, in the right center half-gable (*fig. 5*) an angel plays a five-holed, raft-shaped panpipe similar to one in the Prague

⁸ According to Freeman (footnote 3), p. 336, the present appearance of the reliquary is historically inaccurate in that the position of the two outermost half panels has been reversed. Not only would the saints' images be more appropriately positioned when the half panels are reversed (as Freeman argues); but also an anomaly in the musical iconography – the placement of two identical instruments in adjacent gables (small cymbals in the inside left wing) – would be avoided. However, there appears to be no real evidence for Freeman's contention. I am grateful to Mary Shepard of the Cloisters for clarifying this issue in a personal communication.

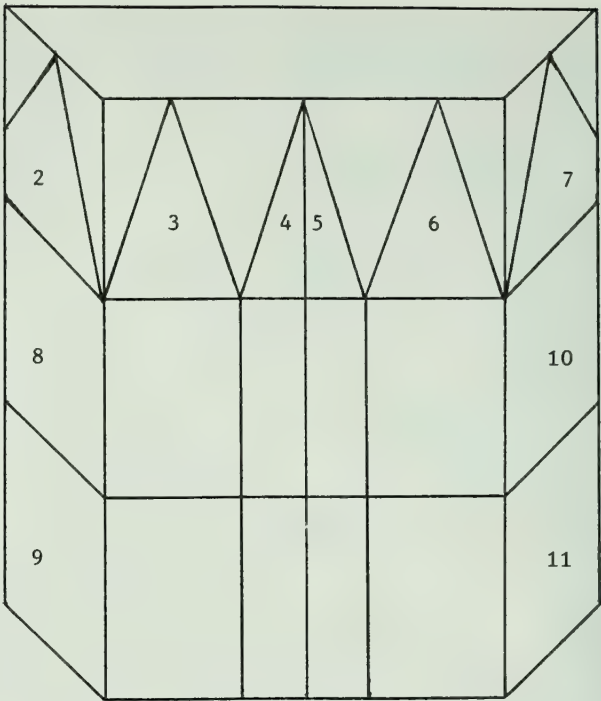


Diagram 1. Arrangement with wings closed

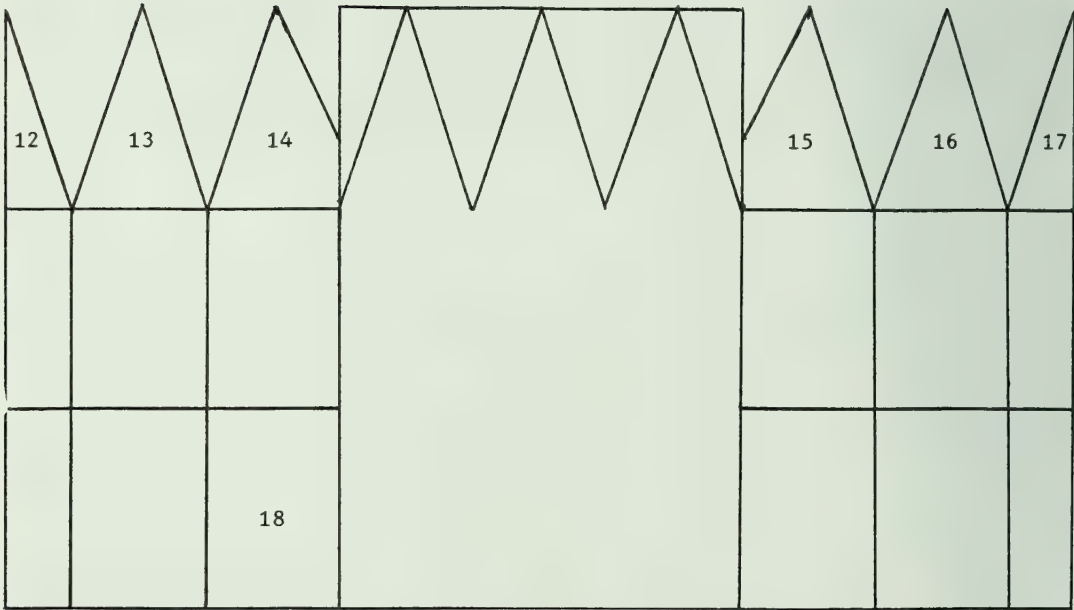


Diagram 2. Arrangement with wings open

National Museum⁹. In the right front gable (*fig. 6*), an angel uses long, heavy drumsticks to beat a pair of small kettledrums, or *nakers*, which later became a type of cavalry drum; the snares across the drumheads are clearly shown. In the right side gable (*fig. 7*), an angel holds a straight trumpet.

We return now to the rectangular images on the left side. In the upper one (*fig. 8*), the angel is holding two straight trumpets in the manner of the classical *aulos*; this image is obviously based on a misinterpretation of earlier images. In the lower left rectangular section (*fig. 9*), an angel plays an incurved trapezoidal psaltery. In the upper right side rectangular section (*fig. 10*), an angel holds another wide-, cylindrical-bore wind instrument, like that in *fig. 4*, but here held in a vertical position. Below (*fig. 11*), an angel plays a gittern, larger than that in *fig. 3*, with bent neck ending in a zoomorphic head; clearly shown are five strings and the angel's plectrum.

When the reliquary is open, the half-gables are in the outermost positions. In the left half-gable (*fig. 12*), the angel is just ready to clap together a pair of small cymbals, held in an unusual horizontal position. In the left central gable (*fig. 13*), another angel plays the small cymbals in a similar horizontal position; here the cymbals are shown at the moment of clashing together. The inside left gable (*fig. 14*) shows an angel holding what may be another wide-, cylindrical-bore wind instrument like the one shown in *figs. 4* and *10*; here it is again held in the diagonal position, as in *fig. 4*. In the inside right gable (*fig. 15*), the angel plays what is probably a straight cornetto (note the typical side-blown mouth position). In the right central gable (*fig. 16*), an angel plays another incurved trapezoidal psaltery (as in *fig. 9*). Finally, in the right half-gable (*fig. 17*), the angel beats a tabor of a type still used in some folk music, with a metal or gut snare across the struck head.

Apart from the series of angel musicians, music-making is depicted in only one of the reliquary's images, an Annunciation to the Shepherds (*fig. 18*), in which one of the shepherds plays a rather long straight cornetto.

As a group, the angel musicians surrounding the reliquary comprise a virtual angel concert in which all instrument groups are represented, including the fancifully archaic quasi-*aulos* (*fig. 8*), but with no apparent attempt by the artist to present a comprehensive array of the instrumentarium of his time; on the contrary, every instrument except the fiddle and panpipes is portrayed twice (indeed, the unidentified wind instrument is portrayed three times). Perhaps the most unusual feature of this angel concert is the two-to-one preponderance of loud (*haut*) and percussion instruments, associated with ceremonial processions, over soft (*bas*) instruments. Furthermore, the instruments are not grouped logically or symmetrically, either by instrumental or visual type, with the exception of the two wind instruments facing each other in the two center half-gables in the closed position (*figs. 4* and *5*), the percussion instruments facing away from each other in the two outer half-gables in the open position (*figs. 12* and *17*), and the anomalous adjacent cymbal players (*figs. 12* and *13*); otherwise there is only a rudimentary symmetry in the frontally versus obliquely observed playing postures of the angel musicians.

The unavoidable conclusion from these iconographical observations is that the artist had little direct knowledge of music or interest in its accurate depiction. What mattered more to him and presumably to his patrons, Caroberto and Elisabeth, was the symbolic glorification of the Virgin and the relics contained within this precious object. The Poor Clares of Obuda, recipients of the reliquary, prized it additionally as a symbol of the *praesentia* of its royal donors.

⁹ Panpipes from Moravia (Prag, Národní Muzeum); cf. Diagram Group (eds.), *Musical Instruments of the World* (London 1976, Paddington Press), p. 27, fig. 6.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

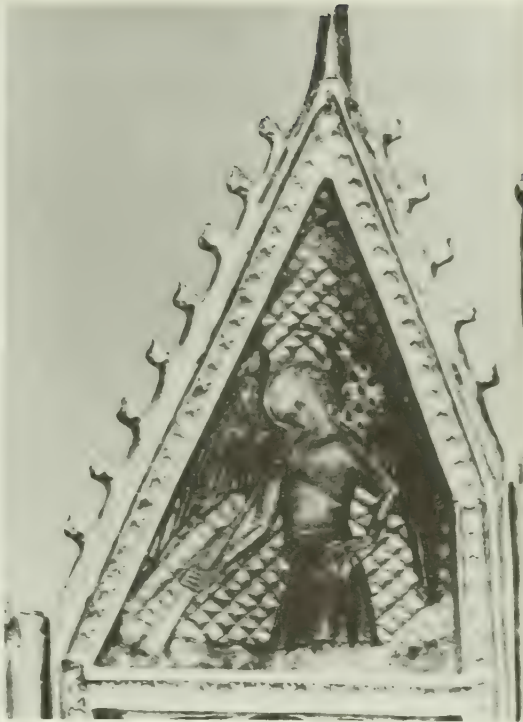


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

Parcours, détours et pièges

Joël Dugot

Illustrations

- Fig. 1: Vue des quatre panneaux centraux situés sous l'orgue. Gonesse (Val d'Oise), Eglise St Pierre-St Paul. – Photo de l'auteur
- Fig. 2: Viola jouée à la main, détail de la fig. 1. Ibidem. – Photo de l'auteur
- Fig. 3: Viola jouée à l'archet, détail de la fig. 1. Ibidem. – Photo de l'auteur
- Fig. 4: Anonyme aragonais (fin XVe siècle), «Vierge à l'enfant», détail. Collection privée. – Photo de l'auteur d'après Ian Woodfield, *The Early History of the Viol* (Cambridge 1984), pl. 13
- Fig. 5: Anonyme aragonais (milieu XVe siècle), «Vierge à l'enfant», détail. Collection privée. – Photo: Ibidem, pl. 18
- Fig. 6: Anonyme aragonais (début XVIe siècle), «Nativité», détail. Tamarite de Litera, Eglise paroissiale. – Photo: Ibidem, pl. 21
- Fig. 7: Anonyme aragonais (fin XVe siècle), «Vierge à l'enfant», détail. Jaca, Palais épiscopal. – Photo: Ibidem, pl. 32
- Fig. 8: Anonyme de Valence (seconde moitié du XVe siècle), «Vierge à l'enfant», détail. Olim Collégiale de Jativa (détruit). – Photo: Ibidem, pl. 20
- Fig. 9: Maître de la Vie de Marie (actif entre 1463–1480), «Vierge à l'enfant», détail. München, Alte Pinakothek. – Photo du musée
- Fig. 10: Ambrosius Benson (début XVIe siècle), «Groupe de musiciennes», détail. Verona, Castelveccchio. – Photo du musée
- Fig. 11: Anonyme italien? (fin XVe ou début XVIe siècle), «Musiciennes». Wien, Kunsthistorisches Museum. – Photo du musée
- Fig. 12: Marques au fer de Matheus Buchenberg, Rome (début du XVIe siècle), et de Vvandelio Venere, Padoue (fin XVIe – début XVIIe siècle). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. – Photo du musée
- Fig. 13: Evaristo Baschenis (1617–1677), «Nature morte», détail. Bergamo, Collection privée. – Photo de l'auteur d'après Angelo Geddo, *Evaristo Baschenis (Milano et Bergamo 1965)*
- Fig. 14: Grande basse de luth par Michele Harton (Padoue 1602). Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. – Photo du musée
- Fig. 15: Détail de la marque au fer de la fig. 14. – Photo du musée
- Fig. 16: Lodovico Lana (1597–1646), «Geronimo Valeriani, joueur de luth du duc de Modène». Précisons que l'instrument ici représenté est un grand théorbe (chitarrone). Collection privée (vente Sotheby 25 novembre 1970). – Photo du catalogue
- Fig. 17: Leandro Bassano (1557–1622), «Le joueur de luth». Venezia, Collection Pellegrini. – Photo du musée
- Fig. 18: Ecole de Caravaggio (XVIIe siècle), «Joueur d'archiluth». München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. – Photo du musée
- Fig. 19: Pietro Paolini (1603–1681), «Joueuses de luths et cistre». Malibu, Paul Getty Museum. – Photo du musée
- Fig. 20: Louis Carrogis dit Carmontelle (1717–1806), «Mr. de Kohault musicien autrichien» (1764). Chantilly, Musée Condé. – Photo du musée
- Fig. 21: Luth à 13 chœurs, étiquette «Magno Dieffopruchar». Wien, Kunsthistorisches Museum. – Photo du musée

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

L'identification de l'objet par l'image ou à l'inverse de l'image par l'objet est au demeurant une démarche bien tentante puisque susceptible d'enrichir l'une ou l'autre des deux partis par une fructueuse dialectique. Mais la zone où les domaines iconographiques et organologiques semblent correspondre est souvent d'une complexité inattendue et réserve au chercheur qui

n'exercerait pas suffisamment son sens critique dans l'analyse des images ou des objets, des surprises pour ne pas dire de véritables tromperies.

I. Les anges musiciens de l'orgue de Gonesse

Cette communication se propose d'une part d'attirer l'attention des spécialistes de l'iconographie musicale sur une peinture à notre avis trop méconnue et d'autre part de soulever un problème d'ordre typologique concernant les «violae» ou vihuelas du XVe siècle jouées au plectre et à l'archet. Un récent ouvrage de Ian Woodfield va nous fournir un matériel iconographique propre à illustrer notre propos¹.

Les peintures sur bois qui vont nous intéresser reposent sur une voussure située sous le buffet de l'orgue de l'église St Pierre-St Paul de Gonesse (Val d'Oise). Déjà mentionnée ou décrite par plusieurs chercheurs², cette œuvre se compose de quatre panneaux centraux³ représentant douze anges musiciens sur un fond de ciel étoilé (fig. 1). De haut en bas et de gauche à droite, on trouve les instruments suivants: trompette naturelle, viola da mano, saqueboute, triangle, flûte traversière, orgue portatif, cromorne, viola d'arco, bombardes, luth et harpe.

Généralement confondue avec la date de construction de l'orgue – 1508 – la datation de cette peinture pourrait fort bien être reculée, comme l'a bien fait remarquer Michel Foussard⁴ car force est de constater qu'aussi bien les deux violae que le luth, par leur morphologie, font référence à une période à situer bien avant 1508.

Cette peinture pose un problème d'autant plus brûlant que certains instruments – précisément les violae qui nous intéressent – n'ont pas survécu matériellement. Jusqu'où, dans ce cas précis où seule une représentation d'un type d'instrument subsiste, faire confiance au peintre? Or dans la peinture de Gonesse des invraisemblances manifestes saute aux yeux comme par exemple la harpe, dont les cordes s'attachent sur la colonne au lieu de la caisse de résonnance ce qui, d'entrée de jeu, tend à diminuer le crédit à accorder au peintre. Mais c'est surtout les deux violae qui vont retenir mon attention et avant d'aborder les possibles «erreurs» commises par le peintre à leur endroit, je voudrais essayer de préciser leur nature (figs. 2 et 3). Ian Woodfield a montré récemment⁵ d'une façon convainquante que l'origine de ces violae ou vihuelas résidait en Espagne vers le milieu du XVe siècle et non en Italie comme il avait été admis précédemment. A ce titre, il est utile de rappeler la définition de la viola donnée par Tinctoris vers 1487:

»hispanorum invento et lyra processit instrumentum quod ipsi ac Itali violam Gallici vero dimidium leutum vocant. Que quidem viola in hoc a leuto differt: quod leutum multo majus ac testudinem est: ista vero plana: ac – ut plurimum – ex utroque latere incurvata.«⁶

1 Ian Woodfield, *The Early History of the Viol* (Cambridge 1984). J'ai puisé dans cet ouvrage de nombreuses références iconographiques, ainsi que leurs datations sur lesquelles je me suis appuyé au cours de mon examen comparatif. Que son auteur en soit vivement remercié ici. Les datations de Woodfield suivent celles de C. R. Post, *A History of Spanish Painting*, 14 vols. (Cambridge/Massachusetts 1930–1966).

2 Citons Norbert Dufourq, *Le Livre d'orgue français 1589–1789*, vol. I (Paris 1971), pl. VII(2); Georges Servières, *La Décoration artistique des buffets d'orgues* (Paris et Bruxelles 1928), pl. Iff et pp. 81–83. Plus récemment, une analyse organologique fort pertinente de cette peinture a été publiée par Michel Foussard, «La tribune de l'orgue de Gonesse: Les anges musiciens – Datation», in: *Eglise Saint Pierre-Saint Paul Gonesse* (Gonesse 1981), pp. 37–41.

3 De part et d'autre des quatre panneaux centraux furent ajoutés vers la fin du XVIIIe siècle d'autres scènes d'anges musiciens non représentées ici.

4 Cf. Foussard (note 2), p. 39.

5 Woodfield (note 1), pp. 38–60.

6 Comme cité par Anthony Baines, «Fifteenth-century Instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*», in: *The Galpin Society Journal* 3 (1950), p. 22. Cf. l'édition facsimilé (Tutzing 1961, H. Schneider), p. 42. Le terme «incurvata» (incurvé) n'est pas assez précis pour déterminer si les éclisses comportent des coins, comme les deux violae de Gonesse, ou si elles sont simplement pliées.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Le «ut plurimum» est évidemment révélateur de l'existence de plusieurs formes de contours pour un même type d'instrument. Mais Tintoris écrivit son texte entre 1480 et 1487. Et nous devons remarquer que l'on ne trouve pas trace de ce genre d'instrument dans la peinture espagnole de la fin du XIVe et le début du XVe siècle où les peintres ne représentent, en fait d'instruments à cordes pincées que des harpes, des guiterres et des luths, dans les très nombreuses scènes d'anges musiciens. C'est semble-t'il seulement vers 1460/1470 qu'apparaissent des instruments comparables aux deux violae de Gonesse, en particulier chez les maîtres des écoles aragonaise et valencienne qui montrent alors ces instruments joués indifféremment à l'archet ou à la main.

Comparons donc quelques peintures espagnoles avec celle de Gonesse. Dans une Vierge à l'enfant de l'école aragonaise, datée de la fin du XVe siècle (*fig. 4*) on remarquera que la viola jouée à l'archet comporte la forme de caisse et la position du cheviller analogues aux violae de Gonesse. Ici néanmoins, un chevalet est représenté entre le cordier et la rose. Dans un autre tableau de la même école, daté cette fois du milieu du XVe siècle, un instrument comparable, malheureusement caché en partie, nous est montré avec la technique de jeu à la main (ou au plectre). Dans ce cas, le chevalet, comparable à celui d'un luth, c'est à dire faisant aussi office de cordier, est nettement représenté (*fig. 5*).

Les *figs. 6 et 7*, également de l'école aragonaise, peintes vers la fin du XVe et au début du XVIe siècle montrent des instruments très similaires et on pourra noter, dans le dernier cas, la position très «luthistique» du musicien avec sa main droite positionnée dans l'axe des cordes. Enfin, l'identité la plus frappante avec les violae de Gonesse nous est offerte avec une peinture de l'école valencienne (*fig. 8*), malheureusement détruite pendant la guerre civile espagnole, et dont

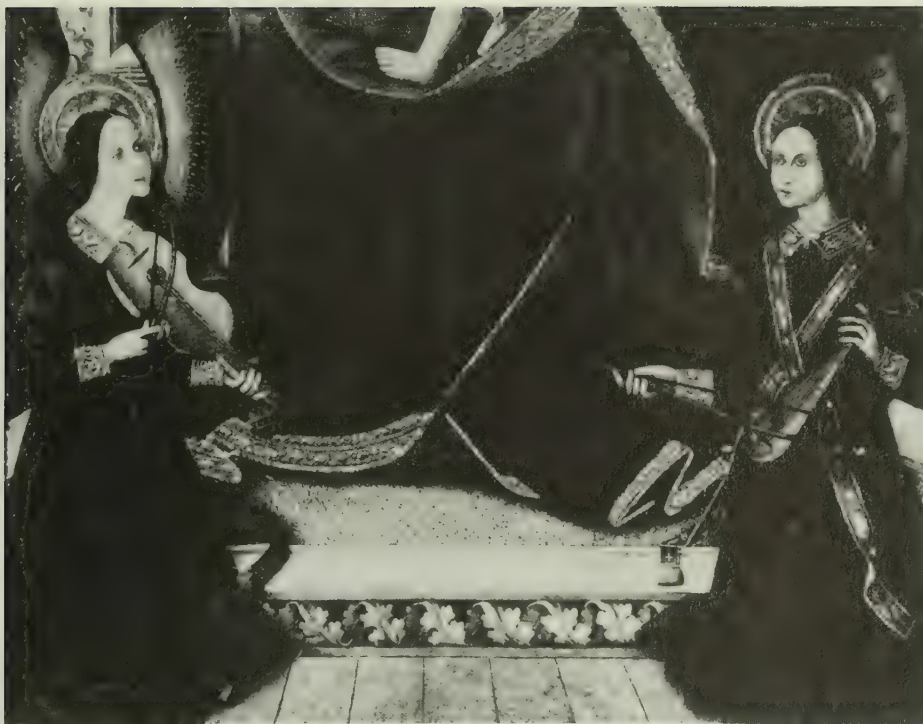


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

l'exécution remonterait au milieu du XVe siècle. La similitude de l'aspect général est ici renforcée par la présence d'éléments décoratifs (peintures ou intarsia?) disposés sur la table d'harmonie. On remarquera aussi deux différences importantes que constituent d'une part la forme des hauts de caisse, au niveau du joint au manche et d'autre part des chevalets dont ce dernier exemple, bien qu'incomplet, montre une extrémité sculptée en triple lobe.

Il est en tout cas opportun de remarquer que le décor de la table d'harmonie des violae de Gonesse, comme du dernier exemple cité, se retrouvera sur le type d'instrument, semble-t-il plus tardif, mieux connu sous le nom de vihuela, à la couronne d'éclisse de forme galbée et dont on conserve un exemplaire unique au Musée Jacquemard André à Paris. Ceci pourrait évidemment constituer un élément d'appréciation dans la filiation des différents types d'instruments appelés violae ou vihuelas, ou tout au moins aider à mieux situer leur aire de développement, en l'occurrence l'Espagne. Dans un texte récent⁷, Howard Mayer Brown écrivait que même lorsque leur intention n'était pas nécessairement telle, les artistes représentaient de petits détails de structure sur les différents instruments avec une véracité saisissante. A Gonesse, ce semble bien

⁷ Howard Mayer Brown, 'Iconography and the study of particular repertoires of music', in: *RIIDM Newsletter* 2/2 (1977), p. 28.



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

être le cas, même si le peintre a commis des erreurs flagrantes (cf. la harpe). L'élément de loin le plus intéressant est ici celui des chevalets. Ceux représentés sur les violae de Gonesse s'apparentent au type «en forme de peigne», c'est à dire dont une sorte de pied supporte chacune des cordes, l'ensemble étant vraisemblablement chantourné dans une pièce de bois dur massive. C'est tout au moins l'idée que l'on peut s'en faire en examinant des exemples tels que :

— «Vierge à l'enfant» du Maître de la Vie de Marie⁸ (fig. 9).

— «Groupe de musiciennes» d'Ambrosius Benson⁹ (fig. 10).

Ainsi que plusieurs exemples dans l'œuvre de Memling¹⁰.

Dans tous les cas cités, nous avons à faire à des instruments à archets. Dans la peinture de Gonesse, ces chevalets semblent plutôt être constitués de petits plots implantés sur un socle plat, lequel repose sur la table d'harmonie, le principe restant le même que le chevalet décrit ci-dessus. Au sujet des chevalets de Gonesse, on a évoqué la possibilité d'une fonction destinée «à éveiller les harmoniques et à modifier le timbre par le frôlement des tiges sur la corde vibrante»¹¹. Mais dans ce cas, vu le point de mise en vibration de la corde, on doit se poser la question de savoir où se trouve l'indispensable chevalet ? Or il est absent dans les deux violae. Il faut donc bien admettre que cette hypothèse n'est pas entièrement satisfaisante, et pour notre part, nous préférons l'hypothèse selon laquelle le peintre, peu versé dans les subtilités organologiques d'instruments qui ne lui étaient pas familières, a tout simplement mal placé des chevalets en forme de peigne. On peut d'ailleurs se demander si ce type de chevalet, ainsi que la présence d'un cordier, sont des éléments bien adaptés au jeu «à la main», car dans le cas d'un tel chevalet le plan de corde est beaucoup trop haut. Comme pour le luth, un chevalet/cordier peu haut serait nécessaire. Le

8 München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek; cf. Mary Remnant, *Musical Instruments of the West* (London 1978), p. 51.

9 Verona, Museo Castelvécchio; cf. Georges Marlier, *Ambrosius Benson* (Damne 1957), no. 120, pl. LX, «Concert après le Repas».

10 Cf. l'article de Pierre Abondance, «Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet», publié ici-même.

11 Cf. Foussard (note 2).

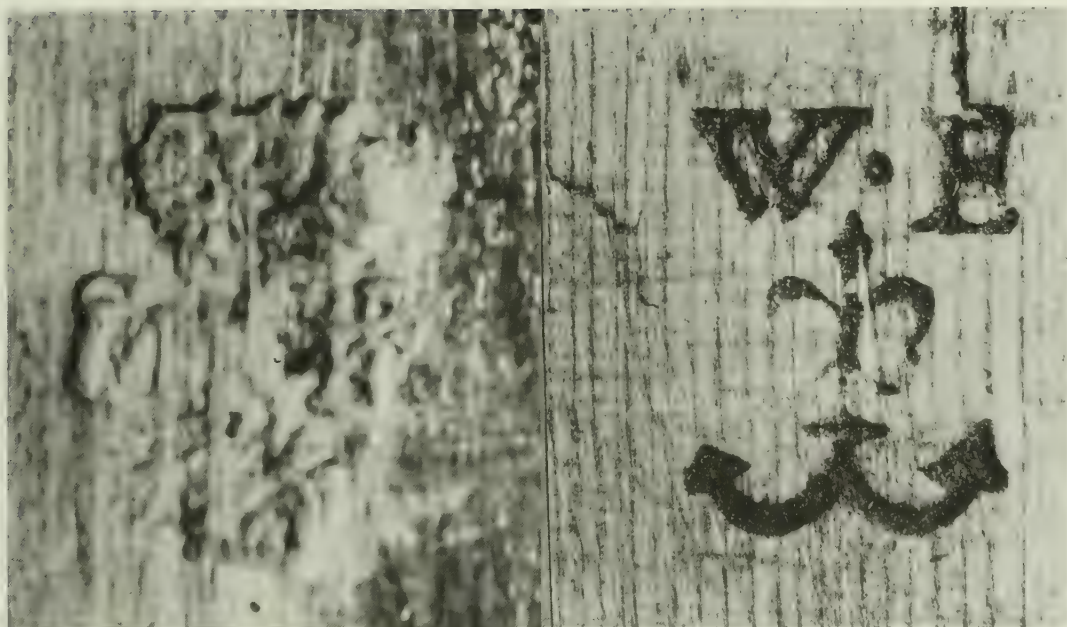


Fig. 12

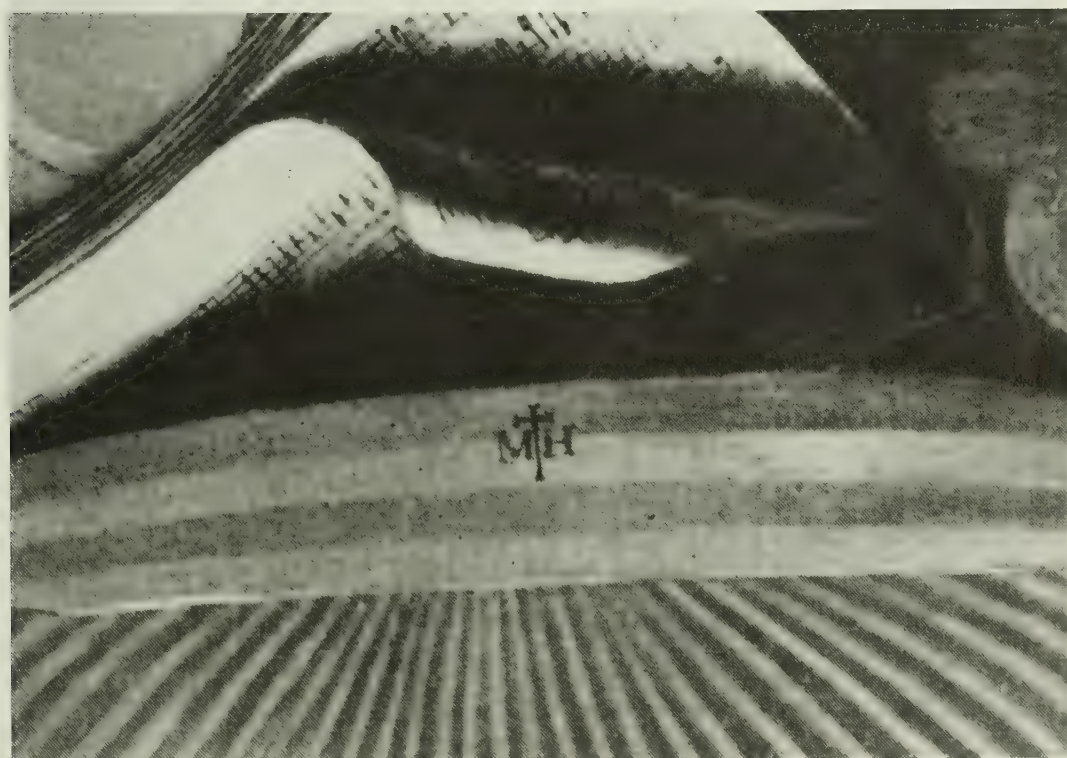


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17

manque de consistance organologique des peintures de Gonesse doit en fait nous mettre en garde une fois de plus contre une utilisation trop naïve des «anges musiciens». Et d'ailleurs, le peintre ne manquait-il pas d'un peu de matière pour représenter deux fois la même bombarde et deux fois la même viola? A notre sens la signification «minimum» qui pourrait être valablement retenue est que le peintre n'a pas craint de surprendre le public en représentant le même instrument joué avec deux techniques différentes, peut-être parcequ'au delà des détails peu ou mal notés sur un croquis, lui était resté le souvenir des violae jouées à l'archet et à la main.

On peut d'ailleurs trouver des exemples de la fin du XVe siècle où la viola à archet est jouée conjointement à la viola «da mano» comme ce petit tableau (italien?) conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne¹² (fig. 11). Bien entendu, les instruments sont dans ce cas loin d'être identiques et cela n'en donne que plus d'intérêt aux peintures de Gonesse qui sembleraient bien indiquer qu'en Espagne, pendant la seconde moitié du XVe siècle, des instruments très similaires (au type de chevalet près) furent joués à la main et à l'archet. Gonesse représente un exemple unique à ce titre, qui pourrait servir à mettre particulièrement en évidence l'idée selon laquelle un type d'instrument peut dépasser la conventionnelle dichotomie entre instrument à corde pincée et instrument à corde frottée, nous mettant ainsi en garde face à la tentation d'établir des typologies trop rigides¹³.

II. Autour du luth

Nous envisagerons maintenant le problème des marques au fer¹⁴. En effet, au XVIe siècle, il était d'usage pour les luthiers d'Italie du Nord, de marquer leurs instruments – en particulier les cistres et les luths, mais également les instruments à vent – d'une sorte d'estampille apposée au fer chaud sur une partie visible de l'instrument. Cette marque figurait généralement les initiales de l'artisan ou un monogramme de son choix, lequel pouvant aller jusqu'à constituer une sorte de rebus du nom du luthier¹⁵ (fig. 12). Dans un tableau de Evaristo Baschenis¹⁶ (fig. 13), on peut voir au premier plan le dos d'un luth fait d'environ trente-cinq côtes d'if à deux couleurs (bois de cœur et bois d'aubier). La brague, c'est à dire la partie qui borde le bas de ce dos, est constituée de deux pièces d'if et l'on peut lire en son milieu – en renversant l'image – les lettres «M» et «H» de part et d'autre d'une croix. Point de mystère ici, il s'agit de la marque au fer de Michele Harton¹⁷, qui exerçait à Padoue au début du XVIIe siècle, que l'on retrouve identique entre les pointes (naissance du manche) et sur la brague d'une grande basse de luth datée de 1602 (figs. 14 et 15) conservée au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg (MI.44). Cet instrument comporte

12 Wien, Kunsthistorisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente.

13 Mes plus vifs remerciements vont à Michel Foussard pour m'avoir indiqué l'existence de cette peinture et à Pierre Dumoulin, Délégué aux Orgues en Ile de France pour m'en avoir facilité l'accès.

14 Un catalogue des marques les plus anciennes est donné par Friedemann Hellwig, «Makers' Marks on Plucked Instruments of the 16th and 17th Centuries», in: *The Galpin Society Journal* 24 (1971), pp. 22–32.

15 La marque de Matheus Buchenberg représente un arbre sur une montagne, transcription picturale de «Buchen» = hêtre, et «Berg» = roc, montagne. La marque de l'atelier Venere (ou Tieffenbrucker) de Padoue (cf. fig. 12) fut souvent interprétée comme une ancre (René Vannes, *Dictionnaire Universel des luthiers*, Paris 1932) ou encore comme une ancre surmontée d'une fleur de lys (Hellwig [note 14], p. 29). On pourrait aussi y voir un rebus, proche par l'esprit de celui de Buchenberg, en lisant la représentation stylisée d'une sirène à double queue, symbole avéré de la féminité, mais aussi de la musique, et de ce fait en relation étroite avec le nom «Venere» = Venus.

16 Angelo Geddo, Evaristo Baschenis (Milano et Bergamo 1965), pl. II.

17 Luthier allemand originaire de Füssen, dont le nom était Michael Hartung avant son italianisation.



Fig. 18



Fig. 19

un superbe dos à trente-cinq côtes d'if (bois de cœur seulement) en tous points identique à l'instrument figuré par Baschenis¹⁸. Cette figuration de la marque précise d'un luthier dans un tableau est à notre connaissance unique, tout au moins pour ce type d'instrument¹⁹.

Elle donne en tout cas un exemple de la très grande précision et du respect scrupuleux des petits détails pratiqués par certains peintres. Malheureusement, ceci est une situation rarissime et habituellement les choses ne sont pas si simples. Voici par exemple un tableau de Lodovico Lana (*fig. 16*) où une marque est très distinctement représentée entre les pointes du grand théorbe. Malgré la précision de la représentation, il nous a été jusqu'à maintenant impossible d'identifier cette marque. D'autres exemples existent où des marques analogues sont représentées, mais toujours indéchiffrables comme le tableau de Leandro Bassano intitulé «Le joueur de luth» (collection Pellegrini, Venise; *fig. 17*) ou encore le très célèbre joueur d'archiluth injustement attribué à Michelangelo Caravaggio, conservé à la Pinacothèque de Munich²⁰ (*fig. 18*). Enfin, un exemple de tromperie manifeste se trouve dans un tableau de Pietro Paolini où la marque représentée entre les pointes du petit luth, au lieu d'être celle du facteur de l'instrument, est en réalité le monogramme du peintre lui-même, qui semble, à plusieurs siècles de distance, faire un clin d'œil aux amateurs de détails que sont les chercheurs en organologie et/ou en iconographie musicale (*fig. 19*).

Quittons maintenant les marques au fer pour nous intéresser à un dessin réhaussé d'aquarelle du portraitiste Carmontelle²¹ (*fig. 20*). Le personnage représenté est Joseph Kohaut (Saaz, Böhmen, 1738 – Paris 1793), jouant d'un luth qui va maintenant retenir notre attention. Il s'agit manifestement d'un instrument de grande taille, représenté de face, légèrement incliné vers l'arrière. La table d'harmonie est percée de trois roses dont les motifs sont indistincts; le bord de cette table pourrait être garni d'une bande de parchemin; le nombre de cordes représentées avoisine quinze, sans pouvoir préciser d'avantage, mais la grande largeur du faisceau de cordes dans la région du chevalet en suppose bien plus. Les six chevilles visibles sur le côté gauche du cheviller, renversé en arrière, n'apportent pas d'information supplémentaire quant au nombre réel de cordes. Un «cavalier», partie caractéristique des luths d'origine germanique à treize chœurs (24 cordes) du XVIII^e siècle, est bien visible sur le bord gauche du cheviller, juste sous le sillet (de matière sombre). Neuf frettes sont représentées en blanc sur la touche, et six, en noir, sur la table. Les cordes semblent fixées sur la brague (bas de caisse) de l'instrument et non sur le chevalet/cordier comme il était d'usage sur la plupart des luths.

Joseph Kohaut, «Musicien autrichien» est probablement parent d'un célèbre joueur de luth, Karl Kohaut (1726–1784), dont on possède de nombreuses œuvres pour luth solo ou en ensemble (Trios, sonates, concerti). Joseph s'est produit à Paris au Concert Spirituel. La Bibliothèque

18 On pourra arguer que le bois du dos du luth conservé au Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg n'est pas exactement semblable à celui représenté sur le tableau de Baschenis, pourtant on connaît d'autres luths de Harton avec des dos «multicôtes» en if à deux couleurs, comme par exemple MI 56 (Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum) ou encore no. 1808 (Bologna, Museo civico), tous deux remaniés (manches et chevillers non-originaux).

19 Ce bel exemple nous avait été signalé par Florence Gétreau, conservateur-adjoint au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, en 1980, lors de la préparation d'une exposition consacrée au luth. Cf. Pierre Abondance, «Apport de l'iconographie à la connaissance du luth», in: *Le luth et sa musique II* (Paris 1984), pp. 152f. Voir aussi Sylvette Milliot, «Heurs et malheurs de l'iconographie musicale: les instruments de musique dans les natures mortes de Baschenis», publié ici-même.

20 Cf. Orlando Cristoforetti, «Les Piccinini et l'évolution organologique du luth à la fin du XVI^e siècle», in: *Musique Ancienne* no. 19 (1985), p. 16.

21 F. A. Gruyer, *Chantilly, les portraits de Carmontelle* (Paris 1902), p. 322, no. 426.



Fig. 20

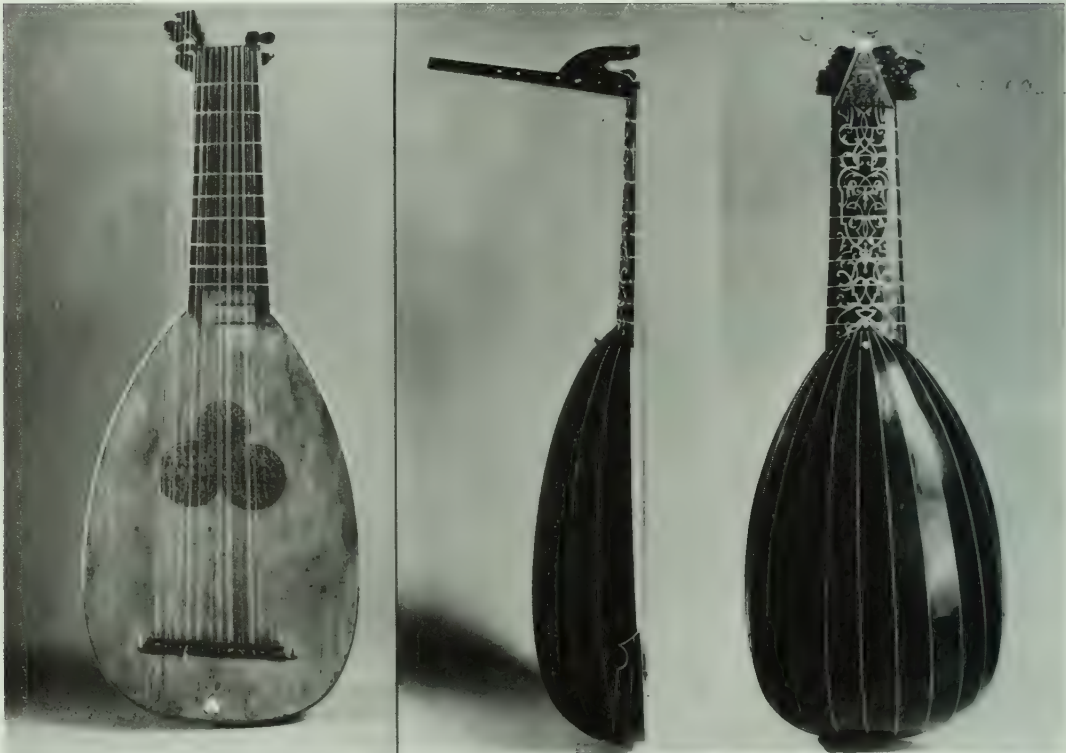


Fig. 21

nationale de Paris conserve de ce musicien un exemplaire, gravé de ›Trio pour le clavecin, la harpe ou le luth avec accompagnement d'un violon et la basse... pour... l'année 1767‹ (Paris s.a., chez Le Clerc), 5 vols.

L'instrument figuré par Carmontelle est à notre avis un luth à treize chœurs, disposés en principe: $2 \times 1,9 \times 2$ sur manche et 2×2 sur le cavalier (hors manche), mais dont le nombre exact de cordes (24) n'est pas précisément représenté. La présence de trois roses sur un luth de grande taille au cheviller renversé en arrière, m'incite à voir là un théorbe d'origine italienne du XVII^e siècle transformé en luth, comme il fut d'usage au XVIII^e siècle, où le goût semble avoir favorisé les instruments de grande taille.

De tels instruments existent et il nous a semblé trouver un bon exemple avec l'instrument Ar. 969 conservé au Kunsthistorisches Museum de Vienne (*fig. 21*). On notera tout d'abord la similitude avec la représentation de Carmontelle. Sur ce beau luth, la forme du dos, les trois roses avec leur aigles²² et le nom prestigieux de Magno Dieffopruchar indiqué par l'étiquette imprimée²³ sont autant d'incitations à définir ce bel instrument comme un théorbe (ou chitarrone) vénitien construit vers 1600 et modernisé au XVIII^e siècle par remplacement du manche et du cheviller, avec adjonction d'une marquerterie d'ivoire dont le style correspond à l'époque de ce remaniement.

En réalité, rien de ces séduisantes convergences n'est à conserver et plusieurs éléments détruisent irrévocablement cette talentueuse supercherie.

Eléments internes tout d'abord:

Les théorbes de Magno Dieffopruchar conservés en assez grand nombre dans plusieurs collections publiques et privées montrent tous des dos »multicôtes« (de 33 à 51 côtes) faits en bois d'if ou en bois exotique. La caisse à 11 côtes du luth de Vienne, nombre caractéristique d'autres types d'instrument ou d'autres périodes – en particulier le XVIII^e siècle – semble ici anachronique. Nous concéderons toutefois que cet élément de preuve n'est pas en soi décisif, d'autant que des théorbes à côtes larges on pu effectivement exister du temps de Magno Dieffopruchar, il reste néanmoins que notre remarque prend son sens dans le faisceau d'observations qui suivent.

Si le profil du dos de ce luth s'apparente au style du maître vénitien, en revanche, le contour de la table accuse de fortes épaules que nous n'avons rencontré dans aucun théorbe de Dieffopruchar dont une des caractéristiques est justement d'avoir des épaules peu marquées donnant une forme générale très allongée.

L'étiquette donne »Dieffobruchar« au lieu de »Dieffopruchar«. De plus, les étiquettes réputées authentiques donnent presque toujours la mention »a Venetia« absente dans le cas du luth Ar. 969.

L'intarsia d'ivoire avec bordure d'ébène figurant un cœur (sous le chevalet) manifeste aussi un écart sensible par rapport aux traditions fermement établies des luthiers germano-italiens de Venise, ou d'autres villes italiennes: dans les instruments authentiques de ces maîtres, c'est toujours un pique et non un cœur qui orne le bas de table!

Enfin, la brague (renfort externe du bas de caisse) est d'une forme radicalement différente de celles exécutées par Magno Dieffopruchar, et je considère cet élément comme tout à fait décisif.

22 L'aigle bicéphale figure sur la marque au fer de Magno Dieffopruchar (II).

23 Magno Dieffopruchar (II), qui dut exercer à Venise vers 1600, est un représentant de la famille des Tieffenbrucker originaire de Füssen, dont le nom fut italianisé.

Eléments externes pour finir :

Un luth très identique au luth Ar. 969, tant sur le plan des formes que sur celui des détails, est conservé dans la collection d'instruments de l'Université Karl Marx de Leipzig sous le no. 497. Il porte une étiquette de Thomas Edlinger (II) né à Augsburg en 1662 et mort en 1729 à Prague où il semble avoir exercé. De nombreux luths et théorbes des XVI^e et XVII^e siècles, considérés déjà de son temps comme « anciens » et très recherchés, lui sont passés entre les mains pour être modernisés. A partir de là, il lui fut sans aucun doute très facile de réaliser des faux très convaincants qui ne sont d'ailleurs pas encore tous identifiés. La similitude très forte des deux instruments de Leipzig et de Vienne, en particulier le dessin identique des bragues et des cavaliers nous permettent d'affirmer que le luth Ar. 969 est intégralement l'œuvre de Edlinger²⁴. Nous sommes donc en présence d'un bel exemple de « faux » du XVIII^e siècle. Si il nous est impossible de savoir sur quel instrument jouait Joseph Kohaut, vrai ou faux théorbe italien transformé en luth, il reste que le type d'instrument est identifié, et que sa connaissance permettra peut-être de mieux restituer sa musique, en particulier les pièces de musique de chambre, qui, comme on pouvait le prévoir, nécessitent un instrument assez sonore pour ne pas être couvert par les instruments à archet.

24 A titre informatif, des relations d'identité de forme et/ou de facture peuvent être établies entre le luth Ar. 969 et les instruments suivants (liste non exhaustive) :

- Luth à 13 chœurs, étiquette imprimée « Magno Dieffopruchar », instrument jumeau de Ar. 969 (non décoré). Collection particulière en dépôt au Kunsthistorisches Museum de Vienne. Auteur présumé : Thomas Edlinger.
- Luth à 13 chœurs, étiquette imprimée « Marx Unverdorben a Venetia ms. : 1607 ». Auteur présumé de la modernisation : Thomas Edlinger ; Národní múzeum de Prague, no. 656, cf. Alexandre Buchner, *Les Instruments de Musique à travers les Ages* (Paris 1972), planches 155–156.
- Luth à 13 chœurs, étiquette imprimée « In Padova Vvendelio Venere/de Leonardo Tieffenbrucker » vers 1600. Probablement modernisé par (étiquette manuscrite) « Josephus Joachimus Edlinger me reparavit Pragae 1732 », Musikinstrumentenmuseum de Leipzig, no. 492, cf. Phillip T. Young, *The Look of Music* (Vancouver 1980), p. 45.
- Luth à 13 chœurs, étiquette imprimée « In Padua Vendelinus Tieffenbrucker ». Probablement modernisé par (étiquette imprimée) « Thomas Edlinger » ms. »1724«. Collection particulière en dépôt au Kunsthistorisches Museum de Vienne.
- Luth à 13 chœurs, étiquette imprimée « Laux Maler » (Bologne vers 1530), modernisé par (étiquette imprimée) « Thomas Edlinger » ms. »1705«. Národní múzeum de Prague, no. 655.
Les deux luths ci-dessus semblent avoir appartenu à la famille de Lobkowicz, laquelle compta plusieurs amateurs de luth.
- Luth à 13 chœurs, table percée de trois roses, étiquette imprimée « In Padova Vvendelio Venere » vers 1600. Modernisé semble-t-il par Martinus Fichtl, Vienne, 1731. Stockholm, Musikhistoriska Museet, no. 547.
- Luth à 13 chœurs, étiquette « Magno Dieffopruchar a Venetia » ms. »15.8.». Vraisemblablement modernisé par Mathias Fux, Vienne, début du XVIII^e siècle. Paris, Musée instrumental du C.N.S.M., no. 980-2-321. Cf. Joël Dugot, « Description des Luths de la Collection du Musée du C.N.S.M. II », in : *Musique Ancienne* no. 16/17 (1983), p. 31.

La peinture dans l'Italie du nord pendant la Renaissance: problèmes d'investigation organologique

Elena Ferrari-Barassi

Illustrations

- Fig. 1: École de Nicolò da Varallo, »Noces de Griselda«, fresque transférée sur toile (1460). Milan, Castello Sforzesco. – Photo: Elisabetta Dalle Rive
- Fig. 2: Gaudenzio Ferrari, »Assomption de la Vierge«, fresque (1535–1536), détail du triomphe d'anges. Saronno, Eglise de S. Maria dei Miracoli, voûte. – Photo: Guido Molinari
- Fig. 3: Gaudenzio Ferrari, »Assomption de la Vierge«, fresque (1535–1536), détail du triomphe d'anges. Saronno, Eglise de S. Maria dei Miracoli, voûte. Agrandissement d'une partie de la fig. 2. – Photo: Guido Molinari
- Fig. 4: Gaudenzio Ferrari, »Assomption de la Vierge«, fresque (1535–1536), autre détail du triomphe d'anges. Saronno, Eglise de S. Maria dei Miracoli, voûte. – Photo: Guido Molinari
- Fig. 5: Giuseppe Meda, Étendard de la Municipalité de Milan, gobelin (1565–1566), détail. Milan, Castello Sforzesco. – Photo: Elisabetta Dalle Rive
- Fig. 6: Anonyme lombard (XVII^e siècle), »Assomption de la Vierge«, huile sur bois. Borghetto Lodigiano, Eglise paroissiale. – Photo: Pasqualina Lucini-Paioni
- Fig. 7: Albertino et Martino Piazza, fresque décorative (entre 1514 et 1540). Lodi, Eglise de l'Incoronata. – Photo: Pasqualina Lucini-Paioni
- Fig. 8: Frères Scanzi, fresque décorative (1530). Soncino (Crémone), Eglise de S. Maria delle Grazie. – Photo: Paola Brusa
- Fig. 9: Giulio Campi, »Assomption de la Vierge«, fresque (1530). Soncino (Crémone), Eglise de S. Maria delle Grazie. – Photo: Paola Brusa
- Fig. 10: Bonifacio Bembo et collaborateurs, »Résurrection du Christ«, fresque (1472–1473), détail du triomphe d'anges entourant Dieu le père. Milan, Castello Sforzesco, Chapelle ducale, voûte. – Photo: Elisabetta Dalle Rive
- Fig. 11: Anonyme lombard (fin du XVe – début du XVI^e siècle), »Vierge entourée de saints et d'anges«, fresque. Visignolo de Bellagio, Eglise de S. Martino. – Photo: Guido Molinari
- Fig. 12: Anonyme lombard, »Nativité«, panneau de polyptyque (entre 1500 et 1540), détail. Brunello (Varese), Eglise de S. Maria Annunciata. – Photo: Guido Molinari
- Fig. 13: Vincenzo Foppa et Ludovico Brea, panneau de polyptyque (1490), détail. Savone, Oratoire de S. Maria di Castello. – Photo: Giulio Poli
- Fig. 14: Vincenzo Foppa et Ludovico Brea, »Banquet d'Hérode«, panneau de polyptyque (1490). Savone, Oratoire de S. Maria di Castello. – Photo: Giulio Poli
- Fig. 15: Giulio Poli, croquis du rebec à spatule, d'après Vincenzo Foppa et Ludovico Brea, »Banquet d'Hérode« (fig. 14).

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

La plaine du Po et les vallées de quelques uns de ses affluents accueillirent pendant la Renaissance des foyers artistiques d'une grande signification. Dans le contexte général du Nord de l'Italie il vaut la peine, en effet, de fixer l'attention sur cette zone qui de la Valsesia (creusée entre les montagnes à partir des pieds du Mont Rose) atteint Vercelli et, au long du Po, traverse la Lombardie et se prolonge jusqu'à Ferrare. La Valsesia faisait partie alors du duché de Milan; Vercelli de son côté appartenait au duché de Savoie et les deux endroits entretenaient d'étroits rapports avec la capitale des Sforza. A part quelques ramifications dans d'autres directions, le duché de Mantoue et celui de Ferrare, ainsi qu'une partie de la république de Venise (à qui appartenait Brescia), complétaient la mosaïque politique de cette vaste région: elle était parcourue par de continuels contacts économiques et culturels, renforcés de plus par quelques liens dynastiques.

Dans le domaine de la peinture, des personnalités comme Mantegna (1431–1506), Léonard (qui demeura à Milan à deux reprises, 1482–1500, 1506–1513), Bramantino (vers 1475–1536), Gaudenzio Ferrari (1475?–1546) influencèrent bien des maîtres; d'autres influences éparses comme celles de Raphaël, de l'art vénitien, de France et d'Allemagne parvinrent aux peintres lombards et ferrarais. De véritables écoles locales s'établirent même dans des localités provinciales plus ou moins importantes, par exemple dans la Valsesia, à Lodi, à Brescia, à Crémone.

L'intérêt pour les instruments de musique se manifeste dans ces peintures, comme dans tous les autres arts, avec une intensité plus ou moins grande; tout en étant prudent, l'on doit reconnaître à ces œuvres, une valeur documentaire certaine. Celle-ci, dans les cas les plus heureux, témoigne d'une effective réalité organologique, reproduite avec plus ou moins de fidélité; dans d'autres cas, elle semble nous proposer au contraire une atmosphère évoquant la musique ou l'idée d'un instrument d'une façon purement intellectuelle ou imaginative: celle-ci a pourtant, elle aussi, un poids éthique lié à un «habitus mentis» déterminé. Le problème qui se pose à l'observateur, on le sait bien, est celui de reconnaître, selon le cas, laquelle des deux attitudes a été adoptée, tout en tenant compte des nuances intermédiaires possibles.

Dans ce but, il faut être attentif à ces deux sortes d'évaluation, étrangères l'une à l'autre, mais toutes les deux indispensables: d'un côté la mentalité générale et le style du peintre, d'autre côté la crédibilité organologique de l'objet considéré.

Parmi les nombreux instruments qui se trouvent représentés dans la région et à l'époque considérée, nous allons aborder deux catégories, qui suscitent des problèmes: quelques instruments à vent, groupés ou seuls, et certains instruments à archet grâce auxquels se pressent la naissance du violon.

Quant aux vents, l'ensemble «haut» (très sonore) de trompettes ou buisines et de chalemies (autrement dit «Alta-Kapelle») prend ses origines au cours des XIII^e–XIV^e siècles; à l'origine, ce fut surtout un ensemble militaire (c'est ce que l'on déduit d'un conte du florentin Giovanni Sercambi)¹; puis il fut employé, comme enrichissement du duo de buisines, avec des fonctions représentatives au service des municipalités, par exemple à Florence, à Lucques, dans plusieurs villes des Flandres et parfois même dans les cours². Souvent, même en Italie, les joueurs de chalemie («pifferi») venaient d'Allemagne ou des Flandres. Au cours du XV^e siècle cet ensemble caractéristique devint courant lors des fêtes nuptiales et des banquets.

On trouve ces instruments groupés en différentes combinaisons. Parfois dans des ensembles homogènes de trompettes, on joignait aux chalemies soit des trompettes proprement dites (recourbées ou enroulées), soit des buisines (droites); les chalemies pouvaient aussi être de tailles différentes, soprano et alto (bombarde). Les ensembles les plus riches pouvaient réunir deux trompettes droites, recourbées ou enroulées – ou l'une et l'autre d'entre elles – et deux ou trois chalemies. L'usage de cette sorte de fanfare s'accroît en Italie dans la seconde moitié du XV^e siècle; on le constate, en effet, dans le cycle de fresques de l'«Histoire de Griselda», peint en 1460 dans le château de Roccabianca, près de Parme (à cette époque territoire du duché de Milan) par un disciple du valsésien Nicolò da Varallo (aujourd'hui conservé dans le château Sforza de

1 Annapaola Dematté, *Strumenti musicali in alcuni poeti e prosatori minori del Trecento italiano*, Thèse inédite, Università di Pavia 1982/83, pp. 204f.

2 Edward Tarr, *Die Trompete* (Bern et Stuttgart 1977, ²1978, Hallwag), p. 28; Dematté (note 1), pp. 206f. Pour la musique de table au mariage de Mathilde de Brabant avec le Comte d'Artois (1238), cf. Edmund A. Bowles, «Musical Instruments at the Medieval Banquet», in: *Revue Belge de Musicologie* 12 (1958), pp. 41–51, particulièrement p. 44.



Fig. 1

Milan)³. Des groupements différents de buisines, trompettes, chalemies et bombardes se remarquent dans chaque tableau; un des plus lisibles, celui des «Noces de Griselda», montre le jeu d'une trompette, d'une buisine enveloppée d'un drap (un étendard?) ayant peut-être la fonction d'en adoucir la sonorité, d'une chalemie, d'une bombarde alto et d'un galoubet accompagné par son tambourin (fig. 1).

La variété des instruments et de leurs tailles évoque une partition musicale formée de plusieurs parties: il ne s'agissait donc pas d'une simple fanfare bruyante, ni d'une grossière broderie exécutée par quelques parties seulement, mais d'un morceau d'une certaine complexité musicale. Les instruments n'étaient pas là pour se doubler l'un l'autre et accroître la sonorité; chacun d'eux devait avoir une fonction spécifique dans l'ensemble. On trouvera expliqué plus tard (1614) ce genre d'improvisation à propos de l'ensemble à cinq parties de trompettes, décrit par le théoricien de cet instrument Cesare Bendinelli⁴.

Au XVe siècle, la tâche d'improviser une mélodie au-dessus de simples notes de bourdon ou de signes rythmiques ne pouvait pas être confiée à une trompette, dont le registre aigu («clarino») n'était pas encore pratiqué; cette partie était sans doute soutenue par la chalemie soprano; dans notre tableau, le galoubet y ajoutait une autre mélodie plus aigue encore. Quant à la chalemie alto (ou bombarde), elle ajoutait probablement une sorte de contre-chant au soprano, ou bien elle soulignait la dite «sonate» (ou signal formé de peu de notes, continuellement répétées, tel un

3 Cf. Elisabetta Dalle Rive, *Iconografia degli strumenti musicali nelle opere d'arte del Castello Sforzesco di Milano*, Thèse inédite, Università di Pavia 1983/84, I, 5-9, particulièrement 5; II, pp. 13, 85-87, 99-107, 137f., 152, 159-164, 170, 178-182. À propos de l'usage de «pifferi e trombetti» en Italie à l'occasion de mariages illustres, cf. Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977, Deutscher Verlag für Musik), p. 30 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8). La scène 7 du cycle de «Griselda» est reproduite aussi dans Edmund A. Bowles, *La pratique musicale au moyen âge* (Genève etc. 1983, Minkoff et Lattès), p. 66, pl. 35. Dans cette publication, comme dans «Musikleben», on peut observer de nombreuses images pertinentes à notre thème.

4 Cesare Bendinelli, *Tutta l'arte della trombetta* (1614), édition facsimilé par E. Tarr (Kassel etc. 1975, Bärenreiter), p. 8 (= *Documenta musicologica*, série II, vol. 5), traduction allemande par Tarr, «Nachwort des Herausgebers», s. p.; cf. Tarr (note 2), p. 49f.



Fig. 2

»ténor« de polyphonie), lancée par la buisine, tandis que la trompette donnait peut-être des notes de bourdon. La division des rôles, surtout ceux des deux sortes de trompettes, mériterait d'ultérieures recherches.

Durant la Renaissance, la technique de la facture et du jeu de la trompette se perfectionne; le concert de trompettes, installé dans les cours princières comme au service des municipalités se cristallise (on le constate chez Bordinelli) dans une physionomie bien définie. Il est peu probable que la trompette à cette époque trouve, au moins en Italie, un emploi systématique à l'église, comme il en est au contraire de la saqueboute et du cornet; il faut attendre pour cela la deuxième moitié du XVII^e siècle.

En effet, différemment des anges si renommés de Memling (entre 1480 et 1490)⁵, dans l'iconographie religieuse, les anges révélés par cette recherche n'emploient généralement que des buisines, plus ou moins longues. Il s'agit là d'instruments consacrés par une longue tradition figurative, qui se prolonge jusqu'au XVII^e et XVIII^e siècles. On sait que des instruments semblables étaient encore employés dans les cérémonies officielles de l'Etat⁶; mais leur usage était assez limité, puisque la trompette repliée triomphait désormais, soit pour l'usage militaire, soit dans le domaine civil. Peut-être l'aspect moderne de ces trompettes était-il considéré comme trop prosaïque ou trop laïque pour des êtres surhumains; aussi, on leur mettait dans les mains soit des buisines raides, soit, parfois, des instruments à vent qui ne peuvent être considérés comme étant des trompettes qu'avec une certaine perplexité. C'est le cas de trois longs instruments, l'un noué d'une façon insolite (*figs. 2 et 3*), l'autre recourbé en S (*fig. 4*), et l'autre encore enroulé plus d'une fois et entourant partiellement l'un des bras des exécutants qui figurent dans un fameux concert d'anges disposé autour de l'Assomption de la Vierge, peinte à fresque par Gaudenzio Ferrari dans le Sanctuaire de S. Maria dei Miracoli à Saronno (1535–1536)⁷. Nous ne saurions dire, s'il s'agit de trompettes ou de cors (d'un cornet même?) de formes exceptionnelles, ou plutôt d'instruments de fantaisie obéissant à un goût purement artistique. L'étendard de la municipalité de Milan destiné aux processions et portant l'image de Saint Ambroise, dessiné en 1566 par Giuseppe Meda, montre dans les deux coins supérieurs deux putti jouant eux aussi, des trompettes ou des longs cors: ces instruments qui paraissent métalliques, sont soutenus – au moins l'un d'eux – à la façon des trompettes; mais, leur ligne recourbée ou sinueuse évoque plutôt de gigantesques cornets: l'un d'eux a la forme d'un croissant, l'autre celle d'un cornet »torto« ténor dessiné en S⁸ (*fig. 5*).

5 Hans Memling, »Anges musiciens« dans deux des trois panneaux d'orgue de Najera, conservés à Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten; reproduction dans Giorgio T. Faggini, *L'opera completa di Memling. Apparati critici e filologici* (Milano 1969, Rizzoli), p. 101, *figs. 35A, 35C*.

6 Cf. Guido Mazenta, *Apparato fatto dalla città di Milano per ricevere la... regina d. Margherita d'Austria* (Milano 1958, Pontio), p. D7: des »longhissime trombe d'argento« étaient jouées alternativement par les musiciens du gouvernement et par ceux de la ville; Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique* (vers 1640), publié... par François Lesure (repr. Genève 1978, Minkoff), p. 114: à Bordeaux deux officiers des jurats jouaient parfois »chascun une longue trompette d'argent sans repli«.

7 Cf. Guido Molinari, *Iconografia degli strumenti musicali a Monza e nelle province di Como e di Varese*, Thèse inédite, Università di Pavia 1985/86, I, pls. 51a¹, 51a²; 51b¹, 51b⁵, 51b⁶, II, p. 489. Le dernier de ces instruments a inexplicablement deux différentes terminaisons avec deux pavillons; voir reproduction dans Vittorio Viale, Gaudenzio Ferrari (Torino 1969, ERI), pl. XLII.

8 Cf. Dalle Rive (note 3), I, 33a–b; II, pp. 130, 134–136; reproduction de l'étendard entier dans Costantino Baroni, »Appunti d'archivio su Giuseppe Meda«, in: *Rivista d'Arte* 15 (1933), pp. 453–482, *fig. 1* (p. 457).



Fig. 3



Fig. 4

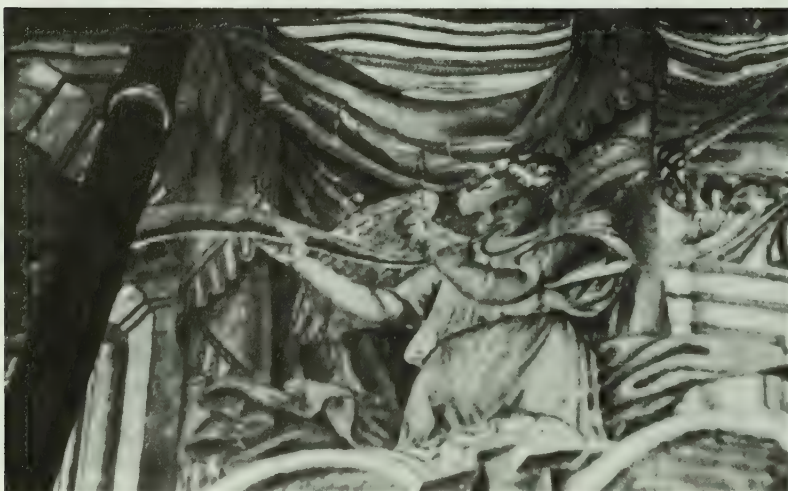


Fig. 5



Fig. 6

Apparemment il n'y a pas de logique dans cette interférence, qui décidément satisfait les exigences figuratives d'une image riche en courbes. Dans une église près de Lodi, se trouve un tableau qui montre aux côtés de la Vierge, deux anges jouant des trompettes inusitées au XVI^e siècle: l'une a une forme pliée en S, bien connue au XVe, l'autre ressemble à un long cor de chasse, qui vers la moitié du tuyau se noue en œillet⁹ (fig. 6).

L'on ne doit pas rechercher une extrême véracité dans toutes ces images, conçues uniquement pour évoquer la gloire et la louange céleste. Toutefois, un point d'interrogation est posé par l'existence d'une étrange trompette fabriquée à Nürnberg en 1585 et offerte en 1614 par Cesare Bendinelli (trompettiste à la cour de Munich) à l'Académie Philharmonique de Vérone, où elle est aujourd'hui conservée. La longueur du tuyau est adoucie et dissimulée par deux grandes courbes et deux petites courbes arrondies, modelées symétriquement. Peut-être fut-elle destinée à la représentation théâtrale¹⁰; peut-être aussi, d'autres modèles hors de l'ordinaire immortalisés par certains peintres dans leurs œuvres à sujet sacré, étaient empruntés au théâtre (Emanuel Winternitz a consacré une magistrale étude à ce sujet¹¹), quand elles ne se bornaient pas à répéter des dessins anciens, ne reflétant plus la pratique.

Dans le domaine des instruments à cordes et à archet, le début de la Renaissance offre, dans la zone considérée, des données intéressantes.

9 Cf. Pasqualina Lucini-Paioni, *Iconografia degli strumenti musicali nelle chiese di Lodi e del Lodigiano*, Thèse inédite, Università di Pavia 1983/84, I, pl. 59; II, pp. 141-143. La datation du XVII^e siècle attribuée à ce tableau a peu de fondement: probablement on devrait la reculer à la seconde moitié du XVI^e siècle.

10 Cf. Tarr (note 2), pp. 57, 113.

11 Emanuel Winternitz, «Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa», in: *Les fêtes de la Renaissance. Journées internationales d'études*, Abbaye de Royaumont, 8-13 juillet 1955 (Paris 1956, Centre National de la Recherche Scientifique), pp. 379-395.



Fig. 7



Fig. 8

D'après des documents cités par David Boyden¹², l'on sait d'une part, que le terme «violon» est apparu en Italie pour la première fois en 1523, en langue française, à propos d'un groupe de joueurs de Vercelli; en 1538 l'on trouve le terme en italien «violino» pour désigner des joueurs de Milan («violini milanesi»); d'autre part, le théoricien Giovanni Maria Lanfranco dans ses «Scintille di musica» (1533) s'occupe de «violette da arco senza tasti», à trois et à quatre cordes selon la taille. De son côté Silvestro Ganassi dal Fontego, dans la deuxième partie de sa «Regola Rubertina», publiée à Venise en 1543, concède à certaines violes de gambe de petite taille une armure à trois cordes seulement, pour faciliter les joueurs habituels de «viola da brazo senza tasti».

Quels étaient les instruments désignés par ces diverses appellations? Il faut exclure le rebec, dont le nom («ribechini» ou similaire) survit pourtant jusqu'à Ercole Bottrigari (1594), Pietro Cerone (1613), Michael Praetorius (1619)¹³. Il faut plutôt songer aux violes à trois ou quatre cordes, très proches du violon, de l'alto, du violoncelle, peints depuis 1529–30 à Vercelli, à Saronno (1535–36) et dans d'autres lieux du Piémont oriental et de la Lombardie occidentale, surtout en Valsésia par Gaudenzio Ferrari et d'autres peintres de son école¹³.

A ces témoignages iconographiques, grâce à des recherches récentes, nous pouvons maintenant en ajouter d'autres, retrouvés dans le vaste territoire décrit. Un pilastre de l'église de l'Incoronata à Lodi porte, incorporée dans une fresque décorative, l'image de deux violes partiellement superposées, où se remarquent à peu-près les mêmes caractéristiques que celles des violons primitifs de Gaudenzio Ferrari. Cette décoration, attribuée aux frères Albertino et Martino Piazza, deux peintres lodesans influencés par l'école vénitienne, mais surtout par Léonard, par Luini, par d'autres maîtres lombards et par Ferrari lui-même, remonte à une époque comprise entre 1514 et 1540¹⁴ (fig. 7).

Presque au même moment (1530) les frères Scanzi, disciples du crémonais Giulio Campi (à son tour influencé, directement ou indirectement, par la peinture vénitienne, par Raphaël et par Dürer), peignaient à fresque un autre pilastre d'église, dans S. Maria delle Grazie à Soncino, près de Crémone, en y ajoutant aussi des sujets musicaux. Sur ce pilastre nous admirons, en compagnie d'une bombarde recourbée exécutée peut-être d'une façon peu fidèle, et de deux livres de musique, une sorte de compromis entre la «viola da gamba braccio» et la «viola da gamba» soprano ou alto (fig. 8), assez proche d'ailleurs de l'instrument joué par un putto dans une fresque due en 1542 au peintre valsésien Giulio Cesare Luini¹⁵.

Les contours de l'instrument de Soncino, relativement arriérés par rapport à ceux de Lodi et à ceux de Gaudenzio Ferrari, peuvent contribuer à confirmer que jusqu'à cette époque, Crémone n'était pas encore devenue la capitale des violons et des autres instruments de cette même famille. En effet, les deux dénommés «violons» qu'Andrea Amati fabriqua peut-être en 1542 et en 1546, n'avaient que trois cordes; les instruments classiques qu'il produisit par la suite devaient être de

12 Cf. David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (London 1965, repr. 1979, Oxford University Press), pp. 21f., 24–26, 28.

13 Emanuel Winternitz, *Gaudenzio Ferrari, his School and the Early History of the Violin* (Varallo Sesia 1967, Società Conservazione Opere d'Arte Monumenti Valsesia); Mariagrazia Carlone, *Iconografia degli strumenti musicali a Vercelli e in provincia*, Thèse inédite, Università di Pavia 1982/83, I, pp. 348–369, 400–412; II, passim.

14 Cf. Lucini-Paioni (note 9), I, pl. 11.

15 Cf. Winternitz (note 13), fig. 15; Carlone (note 13), I, pp. 411–422; II, 37. L'image de Soncino a été identifiée par Paola Brusa, *Iconografia degli strumenti musicali nei monumenti artistici di Crema e dintorni*, Thèse en préparation: il en est de même de la viole peinte dans la même église par Giulio Campi (voir plus bas, note 17 et fig. 9).



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

peu antérieurs à 1555¹⁶. D'autre part, dans la peinture crémonaise de cette époque, qui ne manque pas de prestige, on ne rencontre pas de véritables violons, tandis qu'on peut admirer un instrument assez semblable à celui des Scanzi, peint dans la même église de Soncino: il se montre cette fois dans les bras d'un ange; l'œuvre est attribuée à Giulio Campi lui-même (*fig. 9*). D'intéressantes violes de gambe ténor, confiées au roi David, se trouvent dans un dessin du même auteur appartenant à l'Albertina de Vienne, et dans une toile de Camillo Boccaccino¹⁷.

Que l'on puisse placer le centre précis ou seulement la zone de la naissance du violon (les données iconographiques regardant Brescia et Mantoue manquent encore), ses ancêtres: la vièle, la lyre de bras, le rebec sont bien connus. Pour la vièle, des recherches récemment conduites en Lombardie ont révélé un modèle pourvu d'un cheviller à faucille, semblable à celui de certains rebecs; ce modèle rapproche et combine deux instruments auparavant étrangers l'un à l'autre. On peut observer cette vièle entre les mains d'un ange dans une fresque de Bonifacio Bembo peinte en 1472/73 dans la Chapelle ducale de Milan (*fig. 10*) et dans d'autres peintures lombardes de la même époque¹⁸. Peut-être y a-t-il quelques relations entre ce problème de transformation de la vièle et celui qui regarde les formes primitives de la viole de gambe qui, presque au même temps, naissaient en Aragon par contamination de la «vihuela» et du «rabab» arabe?¹⁹

Quant à la lyre, elle aussi descend directement de la vièle; toute la peinture italienne de la Renaissance en est peuplée, et on a déjà reconnu que le modèle doué d'un profil à trois courbes, que l'on peut trouver à partir d'environ 1495, est le responsable de la naissance du violon²⁰. Ce profil, à peine accentué et encore très proche de celui de la vièle que nous venons de considérer, se retrouve dans un instrument bien plus évolué, lui aussi pourvu d'un cheviller à faucille, mais aussi d'ouïes en f, d'un cheviller assez moderne et de quatre cordes. Il s'agit là d'un précurseur du «violon» empoigné par un musicien dans une fresque peinte en 1506 par le ferrarais Garofalo à Ferrare, à l'intérieur du palais que le duc de Milan, Ludovico Sforza, y possédait²¹. Une fois de plus la continuité géographique, ainsi que les contacts dynastiques et politiques entre les Etats du Nord de l'Italie, aident à expliquer les itinéraires évolutifs de l'art et de l'organologie.

Les structures plus perfectionnées des violes de bras que l'on trouve quelques lustres plus tard à Vercelli comme à Lodi, sont la conséquence de modifications ultérieures apportées parallèlement à l'évolution de la lyre de bras.

16 Cf. Boyden (note 12), p. 35. Cf. aussi Laurence C. Witten, 'The surviving instruments of Andrea Amati', in: *Early Music* 10 (1982), no. 4, pp. 487-494, réimprimé à Crémone, Ente Triennale degli Strumenti ad Arco, 3^e Triennale, 1982, plaquette séparée: texte anglais pp. 17 n. n.; traduction italienne, pp. 18 n. n.

17 Pour ces deux dernières images, cf. I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento. Exposition, Crémone 27 avril-28 juillet 1985. Catalogo a cura di M. Gregori (Milano 1985, Electa), nos. 2.6.7 et 1.11.2. Je remercie Mlle Raffaella Coppola, qui a mis à ma disposition le matériel le plus intéressant de cette exposition. A propos de la première (*fig. 9*) voir Brusa (note 15), II, pl. 14.

18 Cf. Dalle Rive (note 3), I, 13b, 17, 17bis; II, pp. 298-303. A propos de la voûte de la Chapelle ducale de Milan, voir Franco Mazzini, *Affreschi lombardi del Quattrocento* (Milano 1965, Cariplo), pp. 444f.; reproduction du triomphe d'anges autour de Dieu le père, pl. 116. L'ange joueur de vièle est le cinquième à gauche en comptant d'en bas en haut (le premier à gauche dans notre *fig. 10*).

19 Cf. Ian Woodfield, *The Early History of the Viol* (Cambridge etc. 1984, Cambridge University Press), chapitre 1-5.

20 Cf. Emanuel Winternitz, 'Lira da braccio', in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8 (Kassel 1960), cols. 935-954; Howard Mayer Brown, 'Lira da braccio', in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 vols. (London 1984, Macmillan), vol. 2, pp. 524-526. Pour les datations, Molinari (note 7), II, pp. 734-738.

21 Cf. David D. Boyden, 'Violin' I-II, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (note 20), vol. 3, pp. 765-792, particulièrement p. 771, *fig. (a)*. Boyden n'y aperçoit que trois cordes; cf. au contraire E. Dalle Rive (note 3), I, p. 138, fiche 1 et photo 1 «fuori testo» II, pp. 321 f.; Mlle Dalle Rive a pu voir et photocopier cette image grâce à M. Enzo Laurenti, qui la lui avait prêtée. Pour le moment cette photo est repérable uniquement chez l'Istituto Generale di Catalogazione e Documentazione (Gabinetto Fotografico), Ministero dei Beni Culturali, Via Miranda 5, 00186 Roma; neg. serie C no. 75/20.



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

Mais, ce qui demande encore une explication, c'est le procédé qui a permis une transition du rebec au violon. L'un des détails de cet emprunt, le cheviller à faucille, si fréquent chez le rebec comme dans la mandore, et destiné à se transformer dans la «tête» du violon a déjà été observé plus haut. Il reste à deviner comment le corps piriforme du rebec, son dos arrondi et son armure a trois cordes par quintes, aient pu arriver à la forme du violon et même s'appliquer à la viole de gambe soprano, en s'adaptant à la conformation de la viole et de la lyre de bras. En Lombardie et dans le reste de la plaine du Po, il est possible de déceler des étapes intermédiaires entre les deux espèces. Il est possible que ces compromis proviennent d'instruments à cordes pincées comme la citole, ou la viole de gambe dans ses plus petites tailles. Les témoignages de Lanfranco et de Ganassi, on l'a vu, confirment sans difficulté les échanges entre les deux catégories «de bras» et «de gambe». Si l'on interroge l'iconographie, on remarque encore que le «Concerto» du ferrarais Ercole de' Roberti, conservé à Londres²², montre, abandonnée sur la table, une minuscule viole de gambe à touches, à fond plat, aux flancs droits et à trois cordes. De son côté, l'une des gravures nommées «les tarots» de Mantegna montre, joué par la Muse Thalie, le même instrument, mais dépourvu de touches et armé de deux cordes seulement²³. Cette sorte de «rebec» se présente donc, sans doute sous une forme fort peu orthodoxe.

Peut-être s'agit-il d'une forme très primitive de cette «violetta da arco» ou «viola da brazo» «senza tasti» que Lanfranco et Ganassi citent en 1533 et en 1543, et de l'ancêtre du «violon» qui se trouve déjà nommé à la cour de Turin en 1523 et à la cour de France en 1529?

Benvenuto Disertori nomme cet instrument «ribeca ferrarese». On le retrouve en effet, cette fois avec des contours ondulés «à bouteille», dans le «Polittico Roverella» du ferrarais Cosmé Tura (élève de Mantegna), aujourd'hui conservé à Londres (1474)²⁴. Des recherches iconographiques conduites ces derniers mois prouvent l'existence de ce rebec à spatule également dans des peintures d'école lombarde exécutées entre la fin du XVe siècle et le début du XVIe. Deux d'entre elles, anonymes, se trouvent respectivement dans la fresque d'une «Vierge entourée de saints et d'anges» située dans l'église de S. Martino à Visignola de Bellagio (fin du XVe-début du XVIe siècle; fig. 11) et dans une «Nativité» faisant partie d'un polyptyque peint entre 1500 et 1540, conservé dans l'église de Santa Maria Annunciata à Brunello (Varese)²⁵ (fig. 12).

Un autre «rebec» à spatule et à trois cordes, assez proche, celui-ci, des contours de la viole, mais doué d'une petite rose au lieu d'ouïes, se retrouve deux fois, avec quelques variantes, dans un polyptyque peint en collaboration, en 1490, par Vincenzo Foppa (d'école lombarde) et par Ludovico Brea (provenant de Nice, faisant partie alors du duché de Savoie). Ce polyptyque se trouve dans l'Oratoire de Santa Maria di Castello à Savone²⁶, ville qui était alors dans un état constant d'influence-opposition avec Gênes; d'autre part, l'état de Gênes était dominé à cette

22 Cf. Rose Marie Molajoli, *L'opera completa di Cosmé Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*: Francesco Cossa e Ercole de' Roberti (Milano 1974, Rizzoli), pl. XLVII, p. 98, cat. no. 119.

23 Cf. Benvenuto Disertori, «Primitivi strumenti a corda italiani» (1931) dans le recueil d'écrits du même auteur «La musica nei quadri antichi» (Trento 1978, Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento), pp. 71-94, particulièrement pp. 79-86; reproduction p. 81.

24 Reproduction: National Gallery, Illustrations. Italian School (reprint London 1950, printed for the Trustees), p. 360, cat. no. 772.

25 Cf. Molinari (note 7), I, pp. 113f., pl. 37, II, pp. 594, 784.

26 Cf. Giulio Poli, *Iconografia degli strumenti musicali a Savona e in provincia*, Thèse orale, Università di Pavia, 1984/85, I, 8, 8a, 8b, 8e; II, 8b, 8e. Les planches I, 8b et II, 8b, 8e, sont ici reproduites aux figs. 14 et 15. Pour une reproduction complète du polyptyque, voir Fernanda Wittgens, Vincenzo Foppa (Milano s. a., Pizzi), pl. XCII. La scène du «Banquet d'Hérode», constituant le deuxième panneau de la base à partir de gauche, y est très mal visible. Le centre du polyptyque est occupé par une Vierge avec l'Enfant, entourée par des saints et d'autres personnages.

époque par les Sforza de Milan, ce qui explique la présence de Foppa dans ces territoires. Les deux instruments sont joués respectivement par un ange accroupi sur un pilastre (*fig. 13*), et par un jongleur assistant au banquet du roi Hérode (*figs. 14 et 15*). Surtout le premier de ces deux instruments à archet est un véritable compromis entre le rebec piriforme à trois cordes, la vièle et peut-être la citole.

Avec le »rebec ferrarais«, cet hybride constitue un échelon qui peut avoir rapproché, lui aussi, le rebec de la viole de bras. Il en est de même de la vièle-rebec qui a jadis appartenu à Sainte Caterina de' Vegri (1456–1463), toujours conservée à Bologne dans l'église du Corpus Domini²⁷. La partie supérieure de la table d'harmonie est couverte, il est vrai par une deuxième table trapézoïdale surélevée, qui dissimule le contour à spatule de la caisse dont le fond est bombé; d'autres détails rapprochent encore cet instrument du rebec; cependant, la forme du cordier et le nombre des cordes (quatre) font songer à une version enrichie du »rebec ferrarais« qui s'oriente vers la viole de bras.

Alors que le rebec, dans plusieurs cas et par différentes modalités, tendait à se fondre avec la vièle, tout en continuant à exister aussi en tant qu'instrument indépendant, cette dernière au même temps se transformait, par une autre voie, dans la lyre gardant son cheviller à palette. Ce sera bien la silhouette mouvementée de la lyre que les nouvelles violes de bras adopteront.

Tandis qu'il est possible de localiser dans l'iconographie italienne, avec une bonne approximation, des formes intermédiaires entre le rebec et la vièle (il est peut-être possible qu'il en existent également en France, en Allemagne ou ailleurs), il reste à essayer de circonscrire géographiquement les étapes de l'évolution de la lyre. Une fois ce travail accompli, l'on pourra se dire plus avancé dans la connaissance concernant la naissance du violon.

(Texte français revu par Paule Guimar)

27 Cf. Disertori, »Il più antico esemplare esistente di strumento ad arco« (1938), in: *La musica nei quadri antichi* (note 23), pp. 153–160; images pp. 156, 160.

Protection de l'objet par l'image, authentification de l'image par l'objet

Pierre Abondance

Illustrations

- Fig. 1: Luth à grand manche de Matheus Buchenberg (vers 1591–1628), fait à Rome en 1604. Paris, Musée instrumental du Conservatoire, E 15 75. – Photo du musée
- Fig. 2: Giovanni Baglione (1571–1644), ›Terpsichore‹ (1620). Arras, Musée. – Photo du musée
- Fig. 3: Jacques Cellier (XVI^e siècle), ›Harpe‹, dessin à la plume. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 9152, fol. 176. – Photo de la bibliothèque
- Fig. 4: Hans Memling (1433–1494), ›Anges musiciens‹, panneau droit du triptyque de Najera, détail. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. – Photo: ACL (Institut Royal du Patrimoine artistique)
- Fig. 5: Simon Vouet (1590–1649), ›Le roi David jouant de la harpe‹. Greenville (South Carolina), Bob Jones University. – Photo du musée
- Fig. 6: Gerrit van Honthorst (1590–1656) ou d'après, ›La joueuse de luth‹. Paris, Galerie Jean Neger. – Photo: ACL (Institut Royal du Patrimoine artistique)
- Fig. 7: Gerrit van Honthorst, ›Femme accordant son luth‹, signé et daté 1624. Paris, Musée du Louvre (en dépôt au château de Fontainebleau). – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)
- Fig. 8: Hendrik Terbrugghen (1587–1629), ›Joueur de violon‹ (5 cordes, pas d'ouïes). London, vente Sotheby, 24 mars 1965. – Photo: Catalogue de vente
- Fig. 9: Dominiquin (Zampieri dit Il) (1581–1641) d'après Guido Reni, ›Sainte Cécile‹. Liverpool, Walker Art Gallery. – Photo: John Mills, Liverpool
- Fig. 10: Ecole de Evaristo Baschenis (attribué à J. Royer, XVII^e siècle), ›Nature morte aux instruments de musique‹. Paris, Musée du Louvre. – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)
- Fig. 11: Theodor Rombouts (1597–1637), ›Le joueur de luth‹, monogrammé sur le pot de bière. Philadelphia, John G. Johnson Art Collection. – Photo du musée
- Fig. 12: Theodor Rombouts (d'après), ›Homme accordant son luth‹. Paris, Musée du Louvre. – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)
- Fig. 13: Theodor Rombouts, ›Le joueur de luth‹. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. – Photo: ACL (Institut Royal du Patrimoine artistique)
- Fig. 14: Anonyme hollandais (Rombouts?; XVII^e siècle), ›Joueur de luth‹. Dunkerque, Musée. – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Je vais tenter, par ce bref exposé illustré de quelques photographies, de mettre en évidence l'interaction qui existe entre l'objet et l'image, c'est-à-dire la coopération indispensable entre l'historien d'art et l'organologue.

Un objet peut-il être protégé par son image? L'exemple qu'il nous sera donné d'observer est un cas qui s'est présenté à nous récemment comme un appel à la prudence. C'est un instrument conservé au Musée instrumental du Conservatoire de Paris (*fig. 1*). Il porte au dos du manche, à la jonction du grand avec le petit jeu, une pièce métallique. Cette pièce, vraisemblablement de renfort, est d'une facture bien plus grossière que le reste de l'instrument. C'est pourquoi nous avons pensé à une intervention hâtive du XIX^e siècle pour palier une faiblesse entre les deux manches. Cette conception est restée vivante jusqu'au jour où nous avons trouvé sur une peinture italienne une semblable anomalie: c'était une peinture de Giovanni Baglione représentant Terpsichore de dos jouant d'un instrument à grand manche¹ (*fig. 2*). Sur cette peinture, il est

1 Voir à ce sujet mon précédent article: ›Apport de l'iconographie à la connaissance du luth‹, in: *Le luth et sa musique II*. Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 15–18 septembre 1980, études réunies et présentées par Jean-Michel Vaccaro (Paris 1984, CNRS), pp. 142–144, pls. 2 et 3.

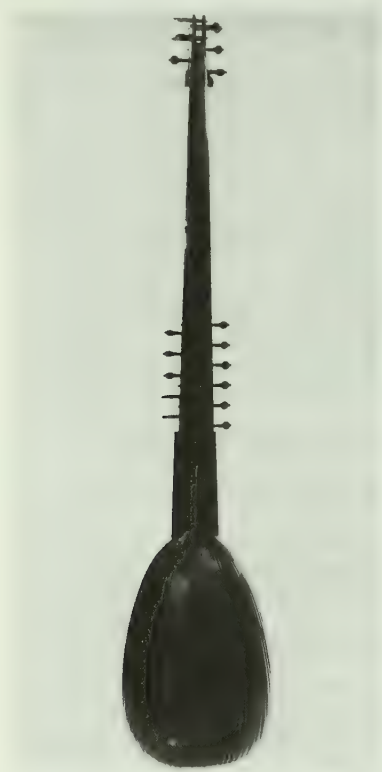


Fig. 1



Fig. 2

possible de remarquer au-dessus du pouce de la main gauche de l'instrumentiste, une petite pièce qui pourrait très bien avoir la même fonction que celle que nous avons remarquée sur l'instrument du Musée instrumental du Conservatoire de Paris. Cette peinture est datée de 1620. Nous ne pouvons donc plus, de ce fait, affirmer que l'intervention ne pouvait-être que du XIXe siècle.

Ici tout est simple: nous avons l'objet et son image. Mais si nous n'avions qu'une partie du raisonnement, c'est-à-dire l'objet seul ou bien son image, l'analyse deviendrait alors beaucoup plus complexe. En effet, ce genre de rapprochement, objet-image, est lié à une notion de conservation d'un passé que le temps efface, et cette démarche n'a pas toujours été le but premier d'une intervention. Comme nous allons le constater, il ne nous reste souvent des siècles passés, que l'image de ce que nous avons perdu.

Prenons le traité de Pierre Trichet, par ses critiques, il nous décrit une pièce de la harpe:

«... au lieu de crochets et harpions, quelques-uns qui ne se plaisent pas au nazardement des cordes font mettre des boutons de buis, qui servent seulement pour retenir les cordes, afin qu'elles n'eschappent pas; au lieu que les harpions ont double usage, servant tant pour cella mesme que pour faire nazarder.»²

2 Pierre Trichet, *Traité des instruments de musique* (vers 1640), publié avec une introduction et des notes par François Lesure (Genève 1957), p. 142.

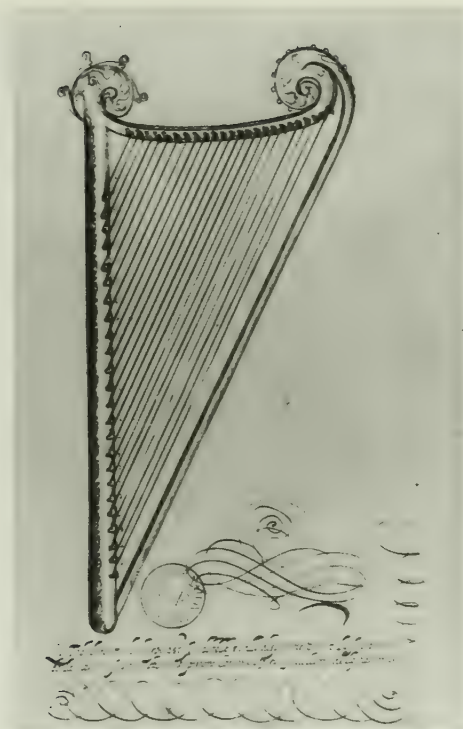


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Tout cela serait bien hermétique sans les éclaircissements de Marin Mersenne, illustrés d'une gravure :

»Mais il faut remarquer que les chordes ne touchent pas leurs chevilles à la sortie de leurs trous, comme elles font lors que l'on use d'*harpions*, ou de chevilles crochües, qui les font nazarder, dont on a quitté l'usage pour éviter cette imperfection.«³

Et deux pages plus loin :

»Mais je donne encore une autre figure d'une simple Harpe afin que l'on considère la façon des anciens Harpions qui donnent un certain fremissement désagréable aux chordes.«⁴

Nous voyons nettement que les goûts évoluent : il est question de frémissment désagréable, et Trichet préconise un simple bouton. Toutefois Mersenne est plus réservé car il ajoute à la main :

»Néanmoins lors qu'on applique sur la teste de ces harpions de petits morceaux de velin, laine ou coton, ils font un petit bruit agréable, comme le doux tremblement d'un orgue, et que quelques uns prisent beaucoup.«⁵

3 Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris 1636), édition facsimilé de l'exemplaire conservé à la Bibliothèque des Arts et Métiers et annoté par l'auteur, introduction par François Lesure, 3 vols. (Paris 1963, CNRS), vol. 3, 'Traité des instrumens a chordes', p. 169.

4 Ibidem, p. 171.

5 Ibidem, p. 170.



Fig. 7



Fig. 6



Fig. 9

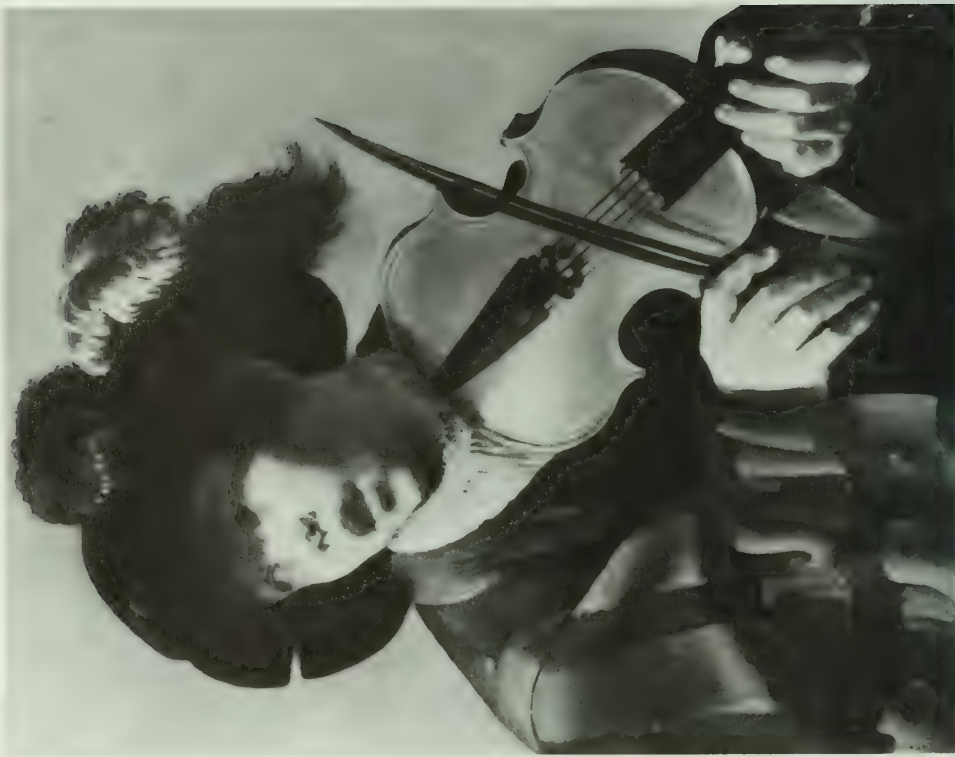


Fig. 8



Fig. 10

Malgré ces interventions, aujourd'hui il ne reste aucun harpion réel sur les harpes conservées, et sans les traités qui critiquent cette pratique ou la présentent sans rien en dire comme une évidence, tel Jacques Cellier⁶ (fig. 3), comment comprendrions-nous les représentations peintes d'harpions que nous trouvons en grand nombre avant le XVII^e siècle? En effet, nous trouvons des représentations aussi bien en France qu'en Allemagne, en Italie, en Espagne ou aux Pays-Bas⁷ (figs. 4 et 5), ce qui nous oblige à croire à un procédé, bien que le nazardement aujourd'hui ne soit plus de mise.

6 Recherche de plusieurs singularités par François Merlin... Portraits et écrites par Jacques Cellier... (1583-1587), ms. papier, 217ff. Paris, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, fr. 9152, fol. 176.

7 Citons encore à titre d'exemples: Jan van Eyck (1385-1441) et Hubert van Eyck (vers 1390-1426), polyptyque de l'Agneau mystique (1432), Gand, église Saint Bavon, cf. Albert Chatelet et Giorgio T. Faggini, Tout l'œuvre peint des frères van Eyck (Paris 1969, Flammarion), pp. 89-92, pls. II-XXVIII; école de Nicolas Francès (?-1468), La Vierge, l'Enfant et saint François, rétable, Madrid, Museo del Prado, cf. Federico Sopena Ibáñez et Antonio Gallego Gallego, La Música en el Museo del Prado (Madrid 1972), pp. 35-39; Maître de Francfort (vers 1460), La Vierge et l'Enfant, Saints et donateurs, dit triptyque Puccini, Pistoia, Museo civico, mentionné dans: Ulrich Thieme et Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, vol. 37 (Leipzig 1950, E. A. Seemann), pp. 102f. (sans reproduction); Vincenzo Foppa (vers 1425-1430-vers 1516), La Vierge et l'Enfant, Paris, Musée du Petit Palais; Simon Vouet (1590-1649), Le roi David jouant de la harpe, Greenville (South Carolina), Bob Jones University, cf. Bob Jones Collection (Greenville 1962), catalogue de la collection, no. 100, p. 193 (fig.), et Valentin et les Caravagesques français (Exposition Grand Palais, Paris 1974), p. 257, mentionné parmi les œuvres attribuées en général à Vouet, à donner plutôt, selon nous, à des élèves ou à des imitateurs non identifiés.



Fig. 11

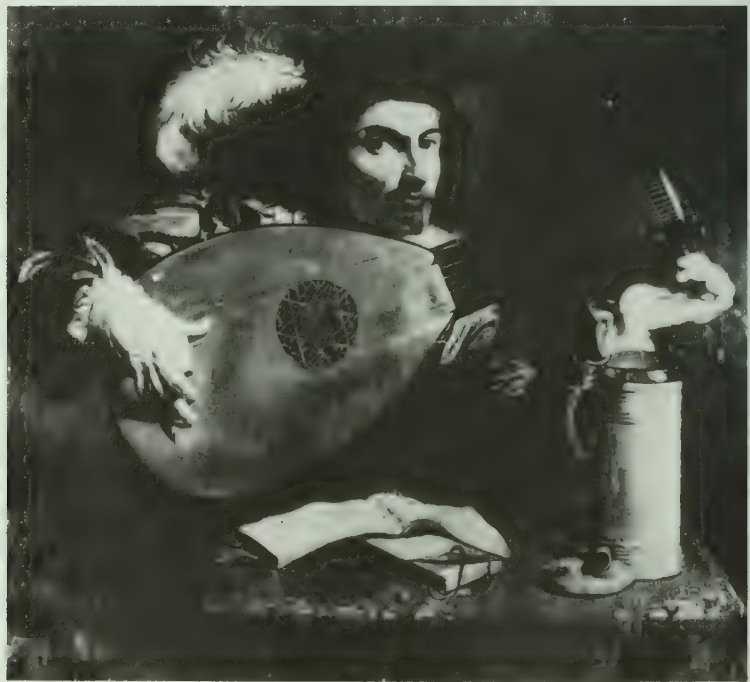


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Qu'en serait-il devant un grand nombre de représentations pour lesquelles les traités resteraient muets? C'est exactement le cas des chevalets plats sur les instruments à archet que nous trouvons en nombre notamment aux Pays-Bas. Avec un tel chevalet il est impossible de jouer une corde seule, à moins qu'elle soit à l'extérieur du plan de cordes. Aucun traité ne nous éclaire sur l'usage d'un tel chevalet⁸. Que devons-nous en penser? Nous nous inclinons devant la loi du grand nombre, et nous en sommes réduits à faire des suppositions. Mais si la représentation est isolée? Seule, sans l'appui des traités, elle devient anomalie, et au même titre que cette peinture de Gerrit van Honthorst, représentant une luthiste qui dans la copie se voit affublée d'un luth sans rose et d'un corsage qui a perdu son laçage (figs. 6 et 7)! Même si le fautif n'est pas le copiste mais un «restaurateur», comment faire confiance à une image isolée? Comment croire l'information?

Dans ce cas, la fantaisie est évidente, dans d'autres l'absurde nous fait hésiter. Hendrik Terbrugghen, *»Joueur de violon«*: le violon n'a pas d'ouïes (fig. 8). Ou bien, attribuée au Dominiquin, la *»Sainte Cécile«*, jouant d'un violon dont le chevalet est très nettement dissymétrique⁹ (fig. 9). Il semble que ce soit là des représentations uniques. Aucun traité n'en parle... Devons-nous les refuser? L'image de la petite pièce au dos du manche de la peinture de Baglione était dans le même cas! C'est la juxtaposition image-objet qui l'a rendue crédible.

L'objet représenté peut, par certains détails liés à l'évolution de la facture, éclairer l'historien d'art sur la peinture même. Pour exemple, nous prendrons une nature morte attribuée à l'école de Evaristo Baschenis (fig. 10). Cette peinture comporte une flûte, mais ce n'est pas une flûte à trois corps comme nous pourrions le croire à première vue, mais une flûte à quatre corps dont il manque un corps, celui qui porte la clef de do et le pavillon. Or la flûte à quatre corps est apparue à la fin de la première moitié du XVIII^e siècle, pour résoudre les problèmes posés par les diapasons variables. Cette représentation incomplète est-elle là, dans le but de tromper et faire croire à une flûte à trois corps en usage à cette époque? Là n'est pas mon propos. Mais la simple présence d'une flûte à quatre corps impose une date: après le milieu du XVIII^e siècle, – et suppose une ignorance peut-être du peintre mais surtout de l'acquéreur éventuel. En effet pour que la «substitution» passe inaperçue, il faut non seulement ignorer la flûte à trois corps mais aussi la flûte à quatre corps. C'est-à-dire qu'elle soit passée de mode. Nous nous trouvons donc à la fin du XVIII^e siècle ou après.

Là, le cas est simple: l'objet peut-être daté. Mais ce n'est pas toujours aussi évident, comme nous le verrons sur les quatre peintures suivantes, copies ou originales de Theodor Rombouts (figs. 11–14), représentant un luthiste. Si nous gardons présent à l'esprit qu'à l'époque de Rombouts, le luth avait huit frettes et neuf ou dix chœurs, des quatre peintures, aucun luth n'est conforme. Celle qui est conservée à Philadelphie, bien qu'elle soit parfois citée comme pouvant être l'original, simplement parce qu'en plus du monogramme de Rombouts elle est la mieux peinte du point de vue technique picturale, montre un luth qui possède neuf chœurs au chevalet, huit au sillet et onze frettes! Ce qui a pour conséquence que la chanterelle passe à côté du manche... Le luth est injouable.

Sur ce doute, je laisse maintenant la parole aux historiens d'art, car s'arrêtent ici les possibilités de l'organologie et de l'organologie.

⁸ Voir fig. 4.

⁹ Signalons, en outre, que la position de jeu est peu courante.

A la suite de l'exposé de M. Pierre Abondance, M. Jacques Thuillier a souligné l'importance de la contribution que l'étude de l'objet pourrait apporter à l'historien d'art. Dans les cas cités les anomalies de l'instrument peint invitent l'historien à se demander s'il ne s'agit pas d'une copie plus ou moins désinvolte (voire une dérivation tardive), ou à rechercher s'il n'y a pas eu intervention indiscrète d'un restaurateur. La réponse devra être donnée, ou par l'œil de l'amateur, ou par l'analyse de laboratoire.

En contre-partie, l'historien d'art se doit d'apporter sa contribution à l'analyse de l'organologue. Telle représentation d'instrument peut-être surprenante dans un tableau d'histoire ou de mythologie peint par un français au début du XVII^e siècle ; mais elle s'explique si l'historien peut montrer que ce français se trouvait en Italie à la date du tableau. L'échange des renseignements et la collaboration étroite des spécialistes peut seule conduire à la juste interprétation – tant de l'objet que de l'image.

Le titre donné par M. Abondance à sa communication, a conclu M. Thuillier, ne doit pas être pris comme une figure rhétorique : mais comme la définition même d'une méthode.

Heurs et malheurs de l'iconographie musicale: les instruments de musique dans les natures mortes de Baschenis

Sylvette Milliot

Illustrations

- Fig. 1: Evaristo Baschenis (1617–1677), «Strumenti musicali con arancia e pesca». Collection privée. – Photo d'après Marco Rosci, Baschenis (Milano 1971)
- Fig. 2: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali». Milano, Collection privée. – Photo: Ibidem
- Fig. 3: Peintre B+B, école d'Evaristo Baschenis (XVIIe siècle), «Strumenti musicali». Bergamo, Collegio Sant'Alessandro. – Photo: Ibidem
- Fig. 4: Peintre B+B, école d'Evaristo Baschenis (XVIIe siècle), «Strumenti musicali». Bergamo, Collegio Sant'Alessandro. – Photo: Ibidem
- Fig. 5: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali e statuetta». Bergamo, Accademia Carrara. – Photo: Ibidem
- Fig. 6: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali e statuetta», détail. Rotterdam, Museum Boymans van Beuningen. – Photo: Ibidem
- Fig. 7: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali». Milano, Collezione Canella. – Photo: Ibidem
- Fig. 8: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali». Bergamo, Collection privée. – Photo: Ibidem
- Fig. 9: Détail de la fig. 8: Marque au fer de Michael Hartung sur la brague du luth. – Photo de l'auteur
- Fig. 10: Evaristo Baschenis, «Strumenti musicali». Bruxelles, Musées Royaux des Beaux Arts. – Photo: ACL (Institut Royal du Patrimoine artistique)
- Fig. 11: Evaristo Baschenis, «Autoritratto al clavicordo». Bergamo, Casa Agliardi. – Photo: ACL (Institut Royal du Patrimoine artistique)

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Pour des raisons évidentes, les natures mortes tiennent une place importante en iconographie musicale: l'attention du peintre se concentre en effet sur certains instruments; il les présente à plusieurs reprises, sous des angles différents, ce qui donne une présomption de fidélité au réel précieuse pour l'historien. A ce titre, les «Vanités» constituent une source de documentation importante, qu'elles émanent des écoles flamande ou hollandaise, espagnole ou italienne. Les œuvres des artistes des Pays-Bas ont déjà suscité de nombreuses analyses; nous avons donc porté notre attention vers l'Italie, plus précisément vers les natures mortes de Baschenis¹.

Pourquoi ce choix? Il y a bien des raisons à cela, les unes picturales, les autres musicales. Au nombre des premières, figure la place qu'occupe l'auteur dans le temps, le lieu et dans l'évolution de la peinture. Baschenis est un homme pleinement inséré dans le XVIIe siècle, puisque son existence se déroule entre 1617 et 1677. Il passe sa vie entière à Bergame, que sa position au cœur de la Lombardie, à quarante kilomètres de Milan, destine à être un centre de rencontre entre les peintres du Nord et ceux des péninsules italienne et ibérique. C'est aussi un artiste qui ne se lasse pas de reproduire les mêmes thèmes, et, parmi eux, les instruments de musique, objets de notre propos. De plus, il a mis au point, vers 1650, une production qui est imitée maintes et maintes fois dans son pays.

A toutes ces raisons relevant de l'histoire de l'art, s'en ajoutent d'autres, non moins importantes, qui se rattachent à la musique. Bergame est toute proche des principaux centres de

1 Cf. Marco Rosci, Baschenis, Bettera & Co. (Milano 1971, Goerlich), et Angelo Geddo, Evaristo Baschenis (Milano, Amilcare Pizzi, et Bergamo, Perolari, 1965).



Fig. 1

lutherie du temps : Milan, Crémone et Brescia. A Milan œuvre Carlo Testore, fondateur d'une dynastie célèbre. A Crémone vivent les Amati : Andrea s'y est installé au siècle précédent. Girolamo son fils y travaille de 1561 à 1630 ou 1635, et Nicola, son petit-fils, est l'exact contemporain de Baschenis². A Brescia enfin, Gasparo da Salò établit son atelier à partir de 1560, forme un disciple exceptionnel, Giovanni-Paolo Maggini, qui lui succédera en 1609 et cherchera, jusqu'à sa mort, en 1630, à faire une synthèse entre l'art de son maître et celui des Amati. A côté de ces lieux consacrés à la construction des violons, l'Italie du Nord abrite aussi quelques centres importants pour la facture des luths et guitares, comme Venise où travaillent Giorgio et Matteo Sellas, Cristoforo Cocko ; Venise qui attire aussi des étrangers venus du Tyrol, de Füssen, où ils ont commencé à faire carrière. Ils trouvent dans la grande cité perfectionnement et consécration. Une branche de la famille des Tieffenbrucker s'y installe³, cependant qu'une autre va vivre à Padoue, où s'établit aussi le luthier allemand, Michael Hartung.

Pareil voisinage ne peut qu'inciter à scruter attentivement les instruments reproduits par le peintre. Peuvent-ils nous apporter des renseignements sur la facture d'une époque dont nos musées gardent peu de témoins, et des témoins souvent transformés aux siècles suivants ?

² Il naît en 1596 et meurt en 1684.

³ Leonardo le jeune s'y installe vers 1590, Johann à partir de 1592, Magno le jeune (1589-1621) enfin ; tous trois dominent la facture vénitienne des luths. L'essor du violon dans cette ville ne viendra que plus tard, lorsque Matteo Goffriller (1659-1742) y installera son atelier à partir de 1685.

Aurions-nous même le bonheur de pouvoir identifier avec précision certains d'entre eux ? Tel est le grand espoir qui soutient et anime le travail du chercheur. Mais c'est alors que commencent ses «malheurs». Or dans un congrès consacré à la méthodologie de notre discipline, il m'a semblé équitable d'exposer les difficultés qui précèdent et accompagnent les joies des découvertes et leur exploitation. Étudier un tableau suppose d'avoir résolu auparavant tous les problèmes relevant de l'histoire de l'art ; et l'œuvre de Baschenis en soulève de très nombreux et d'importants comme l'authentification, la date ou, du point de vue purement pictural, la représentation de la perspective. L'identification et la chronologie des représentations ont été résolues grâce à l'ouvrage de Marco Rosci qui, publié après celui d'Angelo Geddo, semble faire le point sur ce qui est de la main du Maître, d'un de ses collaborateurs principaux, qui signe B+B, de ses imitateurs fervents, Bartolomeo et Bonaventura Bettera, enfin des copies d'atelier faites en série. Quant à la technique des natures mortes à cette époque, il faut garder présents à l'esprit les quelques principes suivants : très souvent, le tableau n'est pas peint d'après nature, mais recomposé de mémoire ou d'après des représentations antérieures, d'où les modèles répétitifs, avec des variantes de détail. D'autre part, Baschenis vit à une époque qui recueille le fruit des recherches entreprises depuis un siècle sur la perspective, c'est à dire sur la manière de reproduire un objet à trois dimensions sur une surface à deux dimensions. Les traités sont si nombreux que nous ne pouvons les citer tous. Nous avons donc sélectionné ceux qui se rattachent très directement à notre sujet car ils prennent des instruments de musique, entre autres exemples, pour étayer leurs démonstrations, notamment le luth et la viole de gambe. Rentrent dans cette catégorie un manuscrit inédit de la Biblioteca ambrosiana, à Milan, ainsi que les ouvrages de Dürer, du Cavaliere Sirigatti, de Pietro Accolto ou Salomon de Caus, qui font le tour des techniques du temps⁴.

Grâce à l'ouvrage de Marco Rosci, nous nous sommes limités à la seule production du Maître, et de son principal collaborateur, B+B. Nous avons rétabli l'ordre chronologique présumé, en insistant sur les œuvres de la maturité qui semblent présenter le plus d'intérêt pour notre recherche. Nous voici donc en mesure de les analyser grâce aux reproductions ci-jointes.

Le premier modèle va nous permettre de nous familiariser avec l'art du peintre⁵ (fig. 1). Composé au début de sa carrière, il est particulièrement austère : les objets se détachent sur un fond sombre et ne peuvent compter que sur leur disposition ou l'éclairage pour les mettre en valeur. Pourtant apparaissent déjà certains traits caractéristiques de la manière de Baschenis : une structure habile en forme de croix de Saint André, la présence d'un support, – ici un petit coffre –, qui permet de jouer sur deux niveaux, et le contraste des couleurs qui met en valeur les bruns et les rouges. Nous allons aussi découvrir la philosophie de cet homme qui fut un prêtre jésuite. Les accessoires – fruits et livres – ne servent pas seulement à équilibrer l'ensemble, mais à lui donner un sens symbolique plus profond. Comme la pomme, l'orange est le fruit de la tentation ; le coffre

4 Le premier en date de ce groupe est l'ouvrage de Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* in Linien eben und ganzen corporen (Nuremberg 1525, Hieronymus Andreae). Puis viennent successivement *Prospettiva o sia Trattato matematico sopra i modi di mettere varie cose in perdimento o sia scorto*, dichiarato con le figure (Ms. Milano, Biblioteca ambrosiana, P 103 Sup E', 2e moitié du XVIe siècle, fol. 48^v). Lorenzo Sirigatti, *Pratica della prospettiva del Cavaliere...* (Venezia 1596, G. Franceschi), qui, aux chapitres XLI et XLII, étudie le raccourci du luth et de la viole. Pietro Accolti, *Lo inganno degli occhi prospettiva pratica* di P. A. gentilhuomo fiorentino della Toscana (Firenze 1625, Pietro Cecconcelli), avec l'analyse très détaillée d'un luth et surtout de sa coque (pp. 88–90). Enfin Salomon de Caus, *La Perspective avec la raison des ombres et des miroirs* par S. de C., ingénieur du Sérénissime Prince de Galles (Londres 1612, Pan. Norbon), chapitre «Pour mettre un luth sur un tableau en raccourci». On trouvera dans l'ouvrage de Marco Rosci (note 1), p. 35, la reproduction des figures des traités ci-dessus.

5 «Instruments de musique avec orange et pêche», cf. Rosci (note 1), pp. 45f.



Fig. 2



Fig. 3

évoque les richesses et l'avidité humaines ; les livres, la recherche du savoir ; la musique, celle du plaisir. Toutes ces choses futiles, selon l'Éclésiaste, retourneront en poussière, la poussière qui recouvre la coque du luth⁶. Elles empêchent l'homme de réaliser le but principal de sa vie terrestre : préparer son salut éternel. Seule une pêche contrebalance le caractère pessimiste de cet univers : c'est le symbole de la fécondité, de l'immortalité. Dieu reste présent dans le monde du péché⁷.

Revenons maintenant à l'objet principal de notre analyse : les instruments. Ils sont en petit nombre, mais vont nous suivre tout au long de notre étude. Au premier plan un luth, avec ses onze larges côtes bordées de filets, qui font alterner les bois clairs et sombres, et son anneau à la brague⁸. Sa grandeur est difficile à préciser en raison du raccourci, mais le cheviller est peu développé et le chanfrein, sur ses bords, évoque un dessus de luth fait par Magnus Tieffenbrucker et conservé au musée de Vienne⁹. À droite se trouve un violon, vu de dos. Sa voûte puissante s'affaisse vers les rebords en saillie, soulignés d'un filet sombre, en formant une gorge accusée. Le dessin des ondes de l'érable est finement reproduit. La seule difficulté vient du raccourci assez maladroit de la tête et du manche. À côté, posée sur une partition dont on ne perçoit que les portées de cinq lignes, repose une belle hausse d'archet, à large échancrure intérieure et rebord externe arrondi, dans lequel s'encastre une mèche de crins noirs. Plus haut, sur le coffre, se trouve une flûte à bec. L'embouchure est soigneusement reproduite, mais les trous sont peut-être disposés trop régulièrement. Enfin, à gauche du tableau, on discerne un large pavillon d'instrument à vent, dont il est bien difficile de préciser l'identité.

Le modèle suivant nous fera pénétrer dans l'univers habituel de Baschenis car le peintre le reproduit fréquemment entre 1650 et 1660¹⁰ (fig. 2). Une large tenture à motifs orientaux, un tapis de table à dessins géométriques forment un riche encadrement à un groupe de huit instruments aux couleurs d'or éteint. On reconnaît, à gauche, le luth déjà décrit, mais il a neuf, et non plus onze côtes. C'est le modèle le plus courant à l'époque. À droite, un pavillon. Serait-ce celui de la précédente flûte à bec, vue par son autre extrémité ? Mais les nouveautés sont les plus nombreuses : un luth multicôtes en if et aubier, avec ses sept chœurs, (quatorze cordes) et une chanterelle simple, dont on aperçoit la poulie à droite, au bas du cheviller ; une jolie guitare à fond bombé et filets d'ivoire, cordier à moustaches et ornements au bas de la table. Le tout repose sur une épinette à caisse rustique de sapin ou de cyprès dont on voit bien les ondes. Sur le côté du clavier, la «joue» présente un profil à ressauts ; devant, un violon et son archet ; enfin, à l'extrême droite, le manche et la tête d'une basse de violon.

Quelques inexactitudes frappent pourtant un œil exercé. Si la volute de la basse est finement représentée ainsi que les larges chevilles à boutons, le dos de l'instrument, absolument plat est moins heureux et semble situé trop loin du manche. La caisse du violon est fine, les ouïes bien dessinées, la place du chevalet exacte, face aux coins inférieurs et près du cordier ; la touche, parallèle à la table, appartient à une époque où l'on ne connaît guère le renversement. Sa dimension restreinte indique les limites de la tessiture. Mais le profil du manche, dans le

6 L'Éclésiaste, chapitre III, verset 20.

7 Pour le sens symbolique des objets dans la peinture des XVII^e et XVIII^e siècles, on se référera au remarquable ouvrage de Albert Pomme de Mirimonde, *L'Iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e et XVIII^e siècles)*, 2 vols. (Paris 1975 et 1977, Picard). Notamment, pour notre sujet, vol. I, «les natures mortes à instruments de musique au XVII^e siècle», pp. 121-138.

8 La brague est une pièce de bois placée à l'extrémité du corps du luth pour cacher la naissance des éclisses.

9 Cf. Julius Schlosser, *Die Sammlung alter Musikinstrumente : beschreibendes Verzeichnis* (Wien 1966 ; 2^e édition New York et Hildesheim 1974, Olms). L'instrument porte le no. 39 du catalogue ; il est construit vers 1600.

10 Collection privée, Milan ; cf. Rosci (note 1), p. 47.



Fig. 4



Fig. 5

prolongement absolu de la tête, ne reproduit pas la courbe échancrée que l'on observe, par exemple, au bas du cheviller de la basse. D'autre part, le clavier présente une ligne continue de touches noires, ce qui est inexact¹¹. Il est intéressant de comparer ce tableau avec la copie qu'en a faite le disciple B+B¹² (fig. 3). Les défauts sont accusés: le luth du fond est à peine ébauché et sa rose mal centrée; le cheviller du luth multicôtes ne comporte que dix chevilles au lieu de quatorze; les ornements de la guitare sont moins précis. Quant au corps du violon, il présente une disproportion. Les ouïes, placées très bas, allongent trop la partie supérieure de la table. Le dessin du manche montre le même défaut que le tableau précédent. Par contre, à l'épinette, les courbes de la joue sont ornées de boules d'ivoire, signe typique de la facture italienne, et les touches noires sont disposées d'une manière plus conforme à la réalité.

On peut comparer ces tableaux avec un modèle voisin de ce peintre, qui a apposé ses initiales dans le signet du livre, au fond¹³ (fig. 4). Au passage, nous remarquerons que le symbolisme est devenu nettement positif grâce à la présence de la grappe de raisin, signe d'abondante vie éternelle¹⁴. La disposition a un peu changé: au premier plan à droite, la coque du luth multicôtes laisse apercevoir sa brague en deux parties. À gauche, un violon, pris sous un angle différent, montre une carrure très épaulée, des rebords en saillie et une jolie volute dégagée; derrière lui, une partition pour chant dont on devine les paroles sous la portée. À l'extrême gauche, la caisse d'une guitare à fond plat sert de support à un livre; son éclisse inférieure est faite de larges bandes de bois alternés. Mais le centre de la composition reste bien l'épinette, disposée ici horizontalement au premier plan. Le modèle est différent; plus fin, typiquement italien avec les moulures de sa caisse, la joue à courbes gracieuses, et les boules d'ivoire qui ornent le rebord supérieur de l'instrument et la barre des sautereaux. Le clavier est soigneusement reproduit avec les arcatures, au fronton de chaque note, et la bande de feutre rouge qui atténuera le choc des touches lorsqu'elles s'abaisseront sous le doigt de l'interprète. L'ambitus de l'épinette est visible: quatre octaves, dont probablement une courte au grave. C'est la tessiture normale de ces petits instruments.

Nous allons poursuivre notre examen avec un des tableaux les plus célèbres du peintre: le modèle à statuette, avec l'agrandissement de détail d'une de ses variantes¹⁵ (figs. 5 et 6). Plus tardif, il date des années 1660 à 1670, et comporte, lui aussi, de nombreux partenaires.

L'amateur d'art admirera ici la somptueuse tenture de brocard, le tapis de table rouge à filets d'or qui fait ressortir le brun des instruments, la grâce de la statuette qui équilibre la composition, enfin le renouvellement des objets symboliques: encrier à plume d'oie ou, dans la variante, livre du plus célèbre poète italien de l'époque: Torquato Tasso¹⁶.

Le musicien examine les instruments qui apparaissent pour la première fois: la petite harpe portative ou le luth à long manche, dans le tableau principal. Mais ceux qui nous sont familiers, comme le luth à neuf côtes ou le violon, semblent, en adoptant dans la variante une présentation

11 Le fait est étonnant pour un homme que nous verrons plus tard, dans l'«Autoportrait», jouer de l'épinette. S'agirait-il d'une restauration tardive malheureuse?

12 Le modèle est identique. Seule la basse de violon, à droite, a disparu. Il est conservé au Collegio Sant'Alessandro à Bergame; cf. Rosci (note 1), pp. 44 et 47.

13 Ibidem, pp. 42, 44, 47f.

14 Cf. A. P. de Mirimonde (note 7).

15 «Instruments de musique et statuette», Accademia Carrara, Bergame; cf. Rosci (note 1), pp. 36, 39, 41, 44, 47. Variante p. 37.

16 Torquato Tasso fait paraître sa «Gerusalemme Liberata», poema heroico del signor T. T. en 1581 (in Ferrara, appresso gli eredi di F. De' Rossi). Il la modifie dans une version ultérieure, d'un catholicisme plus scrupuleux, sous le titre «Gerusalemme conquistata» (Roma 1593, presso a G. Facciotti). La présence de cet ouvrage compense la signification de l'encrier et de la plume: une littérature trop mondaine; cf. A. P. de Mirimonde (note 7).



Fig. 6



Fig. 7

différente, nous livrer leur secret. On voit ainsi de près la table du luth, le montage de ses quatre chœurs et de sa chanterelle, la fine sculpture de sa rose; à côté les sept frettes du manche du luth multicôtes et sa poulie. Quant au violon, rarement présenté sous cet angle, il dévoile son éclisse inférieure aux belles ondes d'érable, son bouton tourné, l'attache d'un cordier décoré de marqueterie, le tracé des filets noirs, le chevalet épais, avec un petit orifice rond, la courbe de sa tête peu accentuée et régulière. La seule question que l'on se pose concerne les ouïes évasées, si fines qu'elles ont l'air de parenthèses. Sans doute faut-il y voir un effet de perspective. Au premier plan, la partition, peu lisible, mais où l'on discerne des portées de six lignes, pourrait s'adresser au luth.

Les œuvres suivantes, presque toutes autographes, datent de la fin de la vie de Baschenis. A ce titre, elles s'avèrent précieuses pour l'historien d'art comme pour le musicien. On remarquera d'abord un certain dépouillement dans la facture du peintre: tentures, parfois même tapis disparaissent; les symboles se raréfient pour se limiter à la seule présence d'un fruit, d'un livre, exceptionnellement d'une mappemonde. Par contre, les couleurs s'opposent, plus intenses, et le peintre joue des contrastes d'ombre et de lumière. A cet apparent dépouillement semble correspondre une observation plus attentive des instruments.

Dans la nature morte au globe terrestre¹⁷ (fig. 7), le luth multicôtes est présenté de profil, ce qui permet d'apercevoir le montage des cordes et les frettes du manche. Mais c'est le nouveau partenaire, la grande basse de violon qui accapare l'attention: hautes éclisses, voûte puissante de la table qu'accuse encore la présence de la partition, touche très courte qui commence à s'éloigner de la table grâce à un petit décrochement. C'est un premier et timide essai de renversement¹⁸. Le raccourci du manche et de la tête est très bien rendu; il permet d'admirer les fines nervures de la volute et les boutons d'ivoire en saillie des chevilles. Au premier plan, une hausse d'archet au bord externe polygonal montre sa large échancrure interne.

Le modèle suivant¹⁹ (fig. 8) rassemble des instruments qui nous sont devenus familiers: épinette, – reproduite cette fois-ci avec une grande exactitude de détails –, violon et guitare, – peu visibles à l'arrière-plan –, ainsi que nos deux luths. Rien ne semblerait donc susciter particulièrement notre intérêt si ce n'est la présentation du bas de la coque du luth multicôtes et d'une marque au fer sur sa brague. L'agrandissement (fig. 9) révèle qu'il s'agit de la signature de son facteur, Michael Hartung, un allemand dont nous avons signalé l'existence au début de cet article²⁰. Ce genre de découverte, rarissime, donne tout son poids d'authenticité au document et souligne la fidélité du peintre.

Par sa composition tardive, sa maîtrise artistique, par le nombre des instruments, la nature morte suivante pourrait résumer l'œuvre de Baschenis²¹ (fig. 10). Il dispose en effet une contrebasse de viole, vue de dos, sur un grand axe horizontal. On ne peut qu'admirer sans réserve

17 Collection Canella, Milan; cf. Rosci (note 1), p. 51.

18 Les premières touches sont parallèles à la table et toutes proches d'elle. Pour laisser plus de liberté aux vibrations de cette dernière, les luthiers ont renversé le manche vers l'arrière, ce qui éloigne et exhausse la touche. Ce «renversement» se fait progressivement au fil des siècles.

19 Collection privée, Bergame; cf. Rosci (note 1), p. 51.

20 Michael Hartung, dont le nom est italianisé en Michele Harton, travaille à Padoue entre 1590 et 1620. On possède encore une dizaine de luths de ce facteur, répartis dans plusieurs musées. Cet exemplaire, entre autre, figure au Germanisches Nationalmuseum, à Nuremberg, sous le numéro d'inventaire M I 44. La photo m'a été communiquée par M. Joël Dugot qui l'a prise directement sur ce luth. Cf. Pierre Abondance, «Apport de l'iconographie à la connaissance du luth», in: *Le luth et sa musique II*. Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 15-18 septembre 1980, ed. Jean-Michel Vaccaro (Paris 1984, CNRS), pp. 152-154. On trouvera des informations identiques dans: Joël Dugot, «Parcours, détours et pièges» publié ici même.

21 Musées royaux des Beaux-Arts, Bruxelles; cf. Rosci (note 1), p. 53.



Fig. 8

Fig. 9





Fig. 10

la caisse plate en deux parties; son extrémité supérieure s'incline en pan coupé pour se terminer en pointe. Le manche aux sept frettes, le cheviller à ressauts, la volute nervurée, les six chevilles à boutons proéminents complètent la description de ce magnifique spécimen de la famille des gambes. Une seule observation: les coins, relevés et non pas droits, au centre de la caisse, sont caractéristiques de la facture des violons. Mais les exemples de modèles hybrides, empruntant certains éléments aux deux familles, sont très fréquents et ne peuvent mettre en cause la fidélité du peintre. Autour de cette ligne horizontale, Baschenis a disposé les instruments en une symétrie savante: aux extrémités, les deux guitares, l'une à fond bombé, l'autre à fond plat; en oblique, les deux luths, l'un montrant sa coque, l'autre sa table; au centre, le violon que nous connaissons déjà, avec ses ouïes évasées, son chevalet, son archet. La technique du raccourci s'exerce ici en sens inverse, c'est à dire avec le cheviller au premier plan. Elle est parfaitement maîtrisée. Remarquons au passage d'autres détails: à gauche un cistre, vu de dos, avec sa caisse plate se terminant en volutes; au centre deux partitions assez lisibles. Sur le devant, un manuscrit posé au bord d'un tiroir; ses portées à six lignes, des chiffres – qui correspondent à des doigtés – pourraient le destiner au luth. La seconde page est imprimée. Son titre, «Ricercata quinta» est très explicite: les notes quarrées de la première ligne énoncent le thème, repris ensuite en variations. Les clefs d'une quatrième ligne, au début des portées sembleraient s'adresser à la viole de gambe.

Ce magnifique ensemble termine brillamment notre examen. Cependant nous ne pouvons passer sous silence un dernier document: l'autoportrait de Baschenis, à la fois parce qu'il atténue le caractère répétitif parfois un peu austère de cet ensemble, mais aussi parce qu'il satisfait notre légitime curiosité (fig. 11). Le peintre s'y présente jouant de l'épinette, en compagnie de son ami,



Fig. 11

Alessandro Agliardi, pinçant un archiluth²². Notre regard effleure la guitare à fond bombé, qui dévoile sa table à cordier à moustaches et rose en creux; il reconnaît la contrebasse de viole, le profil trapézoïdal de l'épinette. Il découvre le cheviller du luth à neuf côtes, notre plus fidèle compagnon, qui se révèle enfin être un petit luth soprano. Par contre il s'attarde sur l'archiluth dont on aperçoit le long manche, les deux chevillers, les dix chœurs et la chanterelle, simple, ce qui est très conforme aux habitudes du XVIIe siècle. La table porte une belle rose sculptée et deux pointes à sa partie supérieure. Elles jouent un rôle à la fois décoratif et technique, car elles facilitent un détablage éventuel. La position des doigts sur la touche ou sur la table est très fidèle. La tenue des mains de Baschenis est vraisemblable. Certes, les poignets sont bombés au-dessus du clavier, alors que les traités conseillent souvent de les abaisser, mais il n'y a pas de règles absolues à l'époque.

Il nous reste maintenant à faire la synthèse de ces observations. Plusieurs observations générales s'imposent. La première est la richesse et la variété de cet ensemble. Presque toutes les familles instrumentales sont représentées: cordes pincées, frottées, «vents». Seules manquent les percussions. Mais un peintre ne fait pas profession d'exhaustivité, à la manière d'un rédacteur de traité d'organologie. D'autres critères expliquent son choix: le goût des contemporains, puisqu'il nous laisse le témoignage de ce qu'il voit; ses préférences personnelles, ou même des contingences matérielles: il aura, par exemple, des facilités pour se procurer certains modèles à l'exclusion des autres.

²² Casa Agliardi, Bergamo; cf. Rosci (note 1), p. 52. Le modèle d'épinette ressemble au premier de style rustique.

Deuxième constatation: les protagonistes sont de plus en plus nombreux, de plus en plus finement observés au fur et à mesure que la technique de la perspective est maîtrisée. Les derniers tableaux de l'artiste sont donc les plus intéressants.

Mais nous pouvons pousser plus loin notre réflexion en prenant comme critère la fréquence de reproduction des instruments. Les »vents« sont rares et semblent se limiter à la flûte à bec, peut-être au hautbois²³. Pareille lacune est surprenante à une époque où l'on recherche les contrastes de timbres, où les dialogues entre vents, cordes frottées et cordes pincées sont de tradition. Autre sujet d'étonnement, la famille des claviers a pour seul représentant une petite épinette à quatre octaves. Encore ne figure-t-elle pas partout, alors qu'elle est très répandue dans l'intimité du cadre familial. En revanche, lorsqu'elle est présente, elle occupe le centre du tableau, au point d'en constituer le principal intérêt²⁴. De plus, nous en avons deux versions, l'une rustique, l'autre beaucoup plus raffinée, d'une facture typiquement italienne. Enfin, n'est-ce pas elle que Baschenis a choisie pour laisser ses traits à la postérité?

En fait, les grandes favorites sont les »cordes« frottées par un archet ou pincées au doigt. Parmi les premières se trouvent les violons au registre aigu, la basse de violon et la contrebasse de viole au registre grave. Mais la répartition au sein de ce groupe est, là encore, très révélatrice. La contrebasse de viole ne figure que dans deux modèles, la basse de violon dans trois²⁵, alors que les violons font partie de presque tous les tableaux²⁶. Voilà qui caractérise bien l'attachement que leur portent les Italiens. En France, en Angleterre, au XVII^e siècle, la proportion eût été inversée en faveur des violes, et la répartition différente, car la basse, plus sonore que le dessus, devint vite la compagne préférée des solistes.

Baschenis reproduit deux types de violons. Le premier²⁷, présenté de profil, montre une table peu voûtée, des ouïes droites, petites et fines, avec une échancrure centrale bien dessinée, une touche parallèle à la table. Le cheviller est malheureusement fort sommaire. Par contre, on aperçoit très bien la place du chevalet, face au coin inférieur de la caisse, près du cordier. C'est une position très générale à l'époque.

Le second modèle²⁸ possède des formes plus puissantes, un dos voûté, une large carrure, des ouïes évasées, sans échancrure médiane. Peu à peu, l'auteur nous en révèle d'autres détails: la touche courte, qui, d'abord parallèle à la table, ébauche un faible mouvement de renversement vers l'arrière²⁹; cette touche, comme le cordier, peut être ornée de marqueterie; la tête porte de fines nervures et de larges chevilles à boutons d'ivoire en saillie.

Le peintre n'a garde d'oublier les archets, ces indispensables compléments. Il les présente rarement en entier. On ne fait que deviner les longues pointes du temps, étirées en forme de »tête de brochet«. Par contre, son regard s'attarde sur les hausses, sur leur bord externe arrondi, ou polygonal pour la basse de violon; sur la mèche, toujours de crins noirs, qui passe tout autour, encastrée entre deux fines rainures, ce qui laisse supposer l'emploi du mécanisme »à hausse coincée«. Le modèle est le même pour les violons et les violes, ce qui est vrai historiquement. En effet, la différence réside seulement, à cette époque, dans la place des doigts au-dessus ou au-dessous de la baguette. Encore n'est-elle pas respectée pour les basses qui adoptent indifféremment l'une ou l'autre tenue.

23 Figs. 1 et 2, recopiées par le peintre B+B dans la fig. 3.

24 Fig. 2, reproduite dans la fig. 3, puis figs. 4, 8, et 10.

25 Contrebasse de viole: figs. 9 et 10. Basse de violon: figs. 2 et 7. Il en existe encore une autre dans une série différente que nous n'avons pas reproduite ici.

26 Sauf dans les figs. 7 et 10.

27 Figs. 2 et 3.

28 Figs. 1, 5, 6, et 9.

29 Visible à la basse de violon de la fig. 7.

Est-il possible d'identifier avec plus de précision ces instruments? Un violon ne livre pas facilement son secret puisque le facteur signe son œuvre sur une étiquette placée à l'intérieur de la caisse, contre le fond. On ne peut l'apercevoir qu'en se penchant sur les ouïes. De plus, aucun luthier ne se risquera à faire une «expertise» d'après un tableau ou, de notre temps, d'après une photographie. En réfléchissant aux facteurs présents dans les villes voisines, on peut éliminer Gasparo da Salò et les Amati. Peut-être ces violons pourraient-ils être l'œuvre d'un facteur de l'école de Milan, dont Bergame est proche? Mais ce n'est là qu'une hypothèse sujette à caution!

Il reste cependant que ces instruments sont d'une facture soignée, et cela encore est bien caractéristique de l'Italie. Dans les autres pays, le violon sera considéré longtemps avec mépris; comme un instrument »tout juste bon à augmenter dans les cabarets la joie des ivrognes«³⁰! En France, par exemple, Lully a bien du mal à les faire respecter.

Terminons avec les »cordes pincées«: les guitares et plus encore les luths³¹. La planche IX réunit les deux modèles de guitare reproduits: l'une à fond plat, dont on ne possède que peu de détails, l'autre à fond bombé, plus fréquente. Sa représentation la plus complète se trouve dans l'auto-portrait. Jamais, pourtant, nous n'apercevons le haut de l'instrument, son manche, ni son cheviller.

Quant aux luths, ils sont omni-présents: un tableau en offre deux modèles, parfois trois³²! On dénombre toutes les tailles, c'est à dire toutes les tessitures: soprano, ténor, jusqu'au registre grave, de découverte récente. Les premiers archiluths ne datent-ils pas de 1570³³? Baschenis les fait tourner devant nos yeux émerveillés pour mettre en valeur leurs moindres détails, allant jusqu'à nous révéler un de leurs facteurs. Pourquoi cette complaisance? Sans doute parce qu'il n'y a pas, à l'époque, de séance musicale sans les guitares et les luths; parce que les années 1600 à 1650 marquent leur apogée chez les musiciens, donc chez les luthiers. Tour à tour accompagnateurs et solistes, leur répertoire est immense. Il comprend d'innombrables madrigaux et suites de danses et s'adresse aux professionnels comme aux amateurs.

Les raisons du musicien pourraient donc suffire. Mais il est probable que celles du peintre ont été déterminantes. Baschenis pouvait-il rester insensible à la richesse de ces instruments qui sont autant de bijoux? Aux alliances colorées de leurs bois, à la finesse de leurs filets d'ivoire, au raffinement de leurs marqueteries? Ne semblaient-ils pas illustrer à merveille cette devise qui est encore une devise italienne:

»Je réjouis les yeux et le cœur«...

30 Cf. Paul Lacome in: La Chronique musicale (Paris 1875), vol. VIII, p. 169: »Traiter un homme de *violon* ou de *fiacre*, était une grossière injure et le terme *violoniste* était synonyme de celui d'ivrogne...« Cité par Lionel de la Laurencie, L'école française du violon de Lully à Viotti (Paris 1922-1924), vol. I, p. 28.

31 Le cistre n'apparaît que très épisodiquement: fig. 10, ainsi que dans deux autres séries, non publiées dans cet article. Est-ce en raison du milieu social modeste qui l'utilise, de sa décoration sommaire, peu attirante pour un peintre? On ne sait.

32 Figs. 2 et 3.

33 On compte neuf représentations de luth soprano, contre sept de ténors et deux d'archiluths.

Watteau et sa génération : contribution à la chronologie et à l'identification de deux instruments pastoraux

Florence Gétreau

Illustrations

- Fig. 1: Jean-Antoine Watteau (1684–1721), ›Le Bal champêtre‹, détail. Paris, Collection Vicomte de Noailles. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 2: Jean-Antoine Watteau, ›L'Amour au Théâtre Français‹, détail. Berlin-Dahlem (RFA), Staatliche Museen. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 3: Jean-Antoine Watteau, ›Etude d'un joueur de musette‹, sanguine, pierre noire et rehauts de blanc sur papier gris-brun. Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. La figure de gauche est utilisée dans ›Les bergers‹. – Photo: RMN (Réunion des musées nationaux)
- Fig. 4: Musette. Vente du Baron de Léry, Paris, Hôtel Drouot, 14–16 juin 1910. – Photo d'après le catalogue, no. 459
- Fig. 5: Jean-Baptiste Pater (1695–1736), ›Le Colin-Maillard‹, détail. Berlin (RFA), Château de Charlottenbourg. – Photo détail d'après la photo du musée
- Fig. 6: Jean-Antoine Watteau, ›Les amusements champêtres‹, détail. London, Wallace Collection. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 7: Michel Aubert d'après Watteau, ›Viosseu ou musicien chinois‹, gravure reproduisant une des décorations du Cabinet du Roi au Château de la Muette, Paris. – Photo: F. Gétreau
- Fig. 8: Vielle à roue, anonyme (XVII^e siècle). La Haye, Gemeentemuseum, inv. no. Ec 422–1933. – Photo du musée
- Fig. 9: Pierre Antoine Quillard (1701–1733), ›Fête champêtre‹. Salzburg, Residenzgalerie. – Photo: Bernes, Marouteau & Cie, Paris
- Fig. 10: Jean-Baptiste Pater, ›L'orchestre de village‹, détail. New York, Frick Collection. – Photo du musée
- Fig. 11: Jeremias Wolff d'après Charles-Antoine Coypel, ›François Botet jouant de la vielle‹, gravure (XVIII^e siècle). Berlin (RFA), Musikinstrumentenmuseum. – Photo du musée
- Fig. 12: Vielle à roue, anonyme. Paris, Musée instrumental du Conservatoire. – Photo: Publimages
- Fig. 13: Nicolas Lancret (1690–1745), ›Le vielleur‹. University of Birmingham, The Barber Institute of Fine Arts. – Photo de l'université
- Fig. 14: Nicolas Lancret, ›Etude pour un joueur de vielle‹. Paris, ancienne collection Cailleux. – Photo du collectionneur
- Fig. 15: Alexis Grimou (1678–1733), ›Portrait d'un joueur de vielle‹. Montluçon, Musée du Vieux Château. – Photo: Corinne Maisant
- Fig. 16: Alexis Grimou, ›Portrait d'un joueur de vielle et d'un joueur de flageolet‹, signé, daté 1727. Paris, Hôtel Drouot, vente anonyme, 25 mars 1985; localisation actuelle inconnue. – Photo: Corinne Maisant
- Fig. 17: Gaillard (1722–1785) d'après Sébastien Leclerc (1676–1763), ›Joueuse de vielle‹, gravure (XVIII^e siècle). – Photo d'après Stewart Pollens, *Forgotten Instruments* (New York 1981)
- Fig. 18: Nicolas Lancret, ›Le joueur de vielle‹. Olim London, Collection Rothschild. – Photo du catalogue de vente
- Fig. 19: Vielle à roue, anonyme dite de Madame Adélaïde. Paris, Musée instrumental du Conservatoire, inv. no. E. 47. – Photo: Publimages
- Fig. 20: Attribué à François Lemoine (1688–1737), ou François Boucher (1703–1770), ›Jeune vielleur‹. Collection privée. – Photo d'après Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne 1688–1737 and his generation* (Neuilly-sur-Seine 1984, Arthéna)

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

L'iconographie musicale appliquée à l'époque moderne – celle pour laquelle les témoignages matériels de l'histoire des instruments de musique commencent à être significatifs – n'enrichit notre connaissance que grâce à une dialectique consciencieusement entretenue entre l'image et l'objet. En effet, tantôt l'image nous laisse perplexe sur la fiabilité de sa représentation; il nous



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

faut alors l'objet pour confirmer sa véracité, surtout si l'étude des œuvres de l'artiste en question montre une bonne observation de la réalité. Tantôt, au contraire, l'objet nous laisse incertain sur sa datation, sur ses particularités techniques ou sur son usage musical ou social; l'image apporte alors, sinon des certitudes, du moins des données précieuses pour compléter une argumentation.

Ayant étudié avec une attention toute particulière l'œuvre d'Antoine Watteau, pour une contribution sur «Watteau et la musique» à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue en 1984/85 à Washington, Paris et Berlin¹, cet artiste nous est apparu extrêmement passionnant pour illustrer la méthodologie évoquée ci-dessus. En effet, si l'on tient compte du fait qu'il porta un regard singulièrement aigu sur l'instrument et sur le geste musical, si par ailleurs on prend soin de réunir les données critiques de l'histoire de l'art afin de prendre en considération par exemple les problèmes de chronologie de son œuvre (particulièrement complexes), et que l'on ne retient que les seules œuvres admises par l'ensemble des spécialistes², on se trouve en présence d'un ensemble de représentations particulièrement riche pour l'histoire de la musique instrumentale des vingt premières années du XVIII^e siècle.

On a déjà souvent cité Watteau pour ses multiples représentations de guitaristes, et Albert Pomme de Mirimonde, à qui il convient de rendre hommage pour sa mémorable étude³, a été jusqu'à détailler l'expressivité des doigtés de jeu. Insistons, pour notre part, sur l'extrême coïncidence aussi entre les guitares de «La partie quarrée» ou «La gamme d'amour» et les modèles vivants exécutés par la dynastie parisienne des Voboam⁴. Partant de cet exemple simple et frappant, on peut ensuite constater que Watteau a su enregistrer aussi bien la technique de jeu du hautbois⁵, l'apparition du basson à quatre clefs⁶, les différentes techniques de jeu de la contrebasse⁷, la dualité naissante entre viole et violoncelle⁸, ou l'évolution rapide de la flûte traversière en ce début du XVIII^e siècle⁹. Chaque fois, Watteau les présente avec la subtilité de celui qui n'en fait pas son message principal; au contraire, il suggère et saisit le détail vécu. De là vient sans doute aussi sa grande modernité. Aujourd'hui, nous souhaiterions approfondir cette dialectique de l'image à l'objet en nous appuyant sur deux instruments pastoraux représentés avec prédilection par notre artiste mais aussi par beaucoup de ses contemporains, peintres de fêtes galantes ou non.

1 Florence Gétreau, «Watteau et la musique», in: Watteau 1684–1721, catalogue d'exposition, Washington, Paris, Berlin 1984/85, pp. 529–547, pour l'édition française; eadem, «Watteau et la musique: réalité et interprétations», in: Antoine Watteau (1684–1721), le peintre, son temps et sa légende, textes recueillis par François Moureau et Margaret Morgan Grasselli (Paris – Genève 1987, Champion – Slatkine), pp. 235–246.

2 Emile Dacier, Jean Hérold et Albert Vuaflart, Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle (Paris 1921/22); Hélène Adhémar, Watteau, sa vie – son œuvre (Paris 1950); Karl Theodore Parker et Jacques Mathey, Antoine Watteau. Catalogue complet de son œuvre dessiné, 2 vols. (Paris 1957); Ettore Camesasca et Pierre Rosenberg, Tout l'œuvre peint de Watteau (Paris 1970, nouvelle édition 1980); Marianne Roland Michel, Watteau. Gloire et mystère d'un artiste au XVIII^e siècle (Paris 1984, Flammarion).

3 «Les sujets musicaux chez Antoine Watteau», in: Gazette des Beaux-Arts LVIII/1114 (novembre 1961), p. 249–288.

4 Camesasca (note 2) situe «La partie quarrée» (no. 82) vers 1713/14 et «La gamme d'amour» (no. 161) vers 1718. Voir en correspondance les guitares d'Alexandre Voboam (1676) et Jean Voboam (1687 et 1690) conservées au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, inv. E. 1532, 1411 et 2087.

5 Voir les œuvres répertoriés par Parker et Mathey (note 2), sous les nos. 491, 533, 729.

6 Ibidem, no. 859.

7 Ibidem, no. 821, et Camesasca (note 2), no. 164.

8 Camesasca (note 2), no. 179.

9 Parker et Mathey (note 2), no. 837, et Dacier et Vuaflart (note 2), no. 82.



Fig. 5



Fig. 6

Nous commencerons par la musette de cour. Les représentations peintes ou dessinées dans l'œuvre du maître de Valenciennes ont intrigué les rares spécialistes de cet instrument¹⁰. Jusqu'à présent, ceux-ci ont tendance à considérer son modèle comme une fantaisie, car ils semblent ne se baser que sur les traités de Borjon de Scellery de 1672 (musette à boîte à bourdons et chalumeau simple sans clefs) et Jacques Hotteterre¹¹ de 1738 (musette à boîte à bourdons et deux chalumeaux à clefs), pour juger du modèle observé aussi bien dans ›Le Bal champêtre‹ (fig. 1), ›L'Amour au Théâtre Français‹ (fig. 2), ›Les Fêtes vénitiennes‹ que dans ›Les bergers‹ (fig. 3)¹². Or les représentations de Watteau reprennent toujours le même type d'instrument, à soufflet et à boîte à bourdons, mais comportant deux tuyaux enchassés dans une double souche. Une délicate question se pose alors: s'agit-il d'un tuyau mélodique et d'un bourdon ou de deux tuyaux mélodiques, ce qui placerait alors cet instrument à un stade intermédiaire entre les modèles du XVIIe siècle et ceux plus élaborés de Hotteterre? Notre artiste présente le musicien tantôt avec les doigts en position de jeu sur le grand chalumeau, tantôt sur le petit, ce qui ne permet pas de trancher cette question. Tournons-nous maintenant vers l'objet. A notre connaissance, aucun musée ne conserve le modèle en question. Par contre, Jean-Christophe Maillard¹³ décrit un

10 Jean-Christophe Maillard, *La musette. Etude historique, organologique et iconographique*, Maîtrise dactylographiée, Université de Paris-Sorbonne 1980, p. 215; Jean-Claude Compagnon, *La musette de cour. L'instrument et son iconographie*, catalogue d'exposition, Saint-Chartier 1983, pp. 3, 9, 10.

11 Charles Emmanuel Borjon de Scellery, *Traité de la musette* (Lyon 1672, Jean Girin & Barthelemy Rivière); Jacques Martin Hotteterre, *Méthode pour la musette* (Paris 1738, J. B. Christophe Ballard).

12 Camesasca (note 2) situe ces œuvres (nos. 92, 176, 180, 187) entre 1713 et 1718, ce que confirme le catalogue de l'exposition Watteau (1984/85) déjà cité.

13 (note 10), pp. 86f., reproduction planche VI.



Fig. 7



Fig. 8

»instrument curieux et tout à fait transitoire«, rencontré dans le commerce et que nous n'avons pu observer par nous-même. Il dispose d'une boîte à bourdons à quatre layettes, d'une double souche pour un chalumeau et un bourdon indépendant qui l'apparente à celui des cornemuses limousines. Incertain devant ce modèle, Maillard conclut: »Cette musette est extrêmement difficile à dater (entre 1620 et 1670?).« Or, nous proposons de la rapprocher d'un instrument actuellement non localisé, autrefois dans la collection du Baron de Léry¹⁴ (fig. 4). On distingue les deux tuyaux et leur double souche. Mais reste un regret de taille: l'instrument est photographié, dans ce catalogue de vente, par la face antérieure, si bien qu'on ne peut voir les trous de jeu du grand tuyau et encore moins leur présence ou leur absence sur le petit tuyau, ce qui répondrait à cette interrogation. Convenons toutefois qu'une étape intermédiaire dans l'évolution de la musette a bien existé. Watteau l'atteste en tout cas dans des œuvres situées par les études les plus à jour entre 1713 et 1720. Et puis ses émules le confirme, tel Jean-Baptiste Pater, qui travailla auprès de notre artiste pendant les derniers mois de sa vie (cf. »La danse en plein air« et »Le Colin-Maillard«¹⁵ [fig. 5]). Et si l'on doutait encore de la réalité de cet instrument, on pourrait encore se référer à la gravure de Gaillard (1722–1785), exécutée d'après »Le joueur de musette« de Sébastien Leclerc (1676–1763)¹⁶ qui représente le même modèle, le deuxième tuyau étant cette fois sans doute possible un bourdon.

Bien entendu, il ne faudrait pas considérer que ce type de musette constitue l'étape unique et obligée entre Borjon de Scellery et Hotteterre. L'évolution d'un instrument n'est jamais aussi linéaire. C'est ainsi que des artistes contemporains de Watteau nous montrent d'une part le modèle archaïque jusque dans les années 1730, avec par exemple Charles-Antoine Coypel¹⁷ ou Nicolas Lancret¹⁸, tandis que le nouvel instrument, type Hotteterre, est visible chez Jean-Baptiste Oudry¹⁹ ou, quelques années plus tard, chez Chardin²⁰, avant d'atteindre au chef-d'œuvre du genre avec Hyacinthe Rigaud (»Portrait de Gaspard de Gueidan jouant de la musette« [1735], Musée d'Aix-en-Provence).

Étudions maintenant l'instrument pastoral si souvent accouplé avec les musettes, c'est-à-dire la vielle. Nous allons cette fois suivre la démarche inverse. Nous partirons d'une série d'instruments conservés au Musée instrumental du Conservatoire de musique de Paris, lesquels sont anonymes, sans marque, ni date. Des vielles de ce type existent d'ailleurs dans bien d'autres collections. Leur datation et leur destination (usage populaire ou savant) semble avoir posé problème jusqu'à une période récente. Elles étaient en effet considérées par les collectionneurs

14 Vente, Paris, Hôtel Drouot, 14–16 juin 1910, no. 459, reproduit.

15 Florence Ingersoll-Smouze, Pater (Paris 1928), nos. 239 et 292, œuvres conservées au château de Charlottenbourg (BRD) et exécutées vers 1730. Voir aussi à leur sujet Helmut Börsch-Supan, La peinture française du XVIII^e siècle à la cour de Frédéric II, catalogue de l'exposition, Paris, Palais du Louvre, 25 avril–31 mai 1963, nos. 20 et 21.

16 Un exemplaire de cette gravure est conservé au Gemeentemuseum de La Haye. Citée par A. P. de Mirimonde, L'iconographie musicale sous les rois Bourbons. La musique dans les arts plastiques (XVII^e–XVIII^e siècles), vol. 2 (Paris 1977), p. 61.

17 »Le joueur de musette«, pastel, collection particulière, gravé par Louis Surugue Père sous le titre de »Daphnis«. Voir Thierry Lefrançois, Charles Coypel, Peintre du Roi (1694–1752), Thèse dactylographiée, Université de Paris-Sorbonne 1983, p. 507, no. 183, fig. 146. L'auteur date cette œuvre entre 1738 et 1740.

18 Voir »Que le cœur d'un amant«, huile sur toile, collection Cailleux, Paris. Le joueur de musette se retrouve aussi dans »Le menuet« (ancienne collection A. de Rothschild), reproduit dans Georges Wildenstein, Lancret (Paris 1924), no. 142, planche 46.

19 »Nature-morte avec une musette et un violon«, The Toledo Museum of Art, inv. 51.500. Voir Catalogue d'exposition J. B. Oudry, Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais, 1982/83, no. 33, reproduit. Tableau signé et daté 1725.

20 »Instruments de musique et perroquet«, Paris, collection privée. Voir Pierre Rosenberg, Tout l'œuvre peint de Chardin (Paris 1983, Flammarion), no. 44. Œuvre peinte vers 1730.



Fig. 9



Fig. 10

qui les ont cédées à notre musée et par Gustave Chouquet, qui en a rédigé le premier catalogue²¹, comme du XVI^e ou du XVII^e siècle. Même les ouvrages très récents de Marianne Bröcker et Susann Palmer²² maintiennent ces datations et caractérisent ces instruments de »rustiques«. Ce dernier auteur permet toutefois d'introduire notre propos: »This form of hurdy-gurdy appears to have had a fairly long life. Although the majority were made during the sixteenth and seventeenth centuries, a few are known from the early part of the eighteenth century and later. Whenever it is shown in works of art, it is almost invariably always in the hands of a person with elegant clothes. It may therefore be that this form was popular with more upper class musicians.«²³ On peut d'ailleurs mettre en regard de cette hypothèse le passage bien connu d'Antoine Terrasson. Après avoir rappelé comment La Roze et Janot réveillèrent le goût pour la vielle à la cour de Louis XIV, celui-ci décrit l'instrument qui correspond à l'époque de Watteau: »Il est à propos d'observer qu'au commencement du Dix-huitième siècle, c'est à dire en l'année 1700, la Vielle étoit encore telle qu'elle avoit été sur la fin du siècle précédent. Sa forme étoit à peu près quarrée, comme sont encore aujourd'hui les Vielles de Normandie dont se servent les gens du menu peuple.«²⁴ Dans l'iconographie, ces vielles carrées, avec leurs rosaces et à la base de leur caisse une forme à deux lobes, sont les descendantes d'un prototype représenté par Marin Mersenne²⁵. Elles sont apparemment toujours jouées par un homme du peuple chez Watteau (»La signature du contrat«, »L'accordée de village«, »Le bal champêtre«, »Les amusements champêtres« [fig. 6])²⁶, poursuivant ainsi l'image que propose une statuette en bois doré de la fin du XVII^e siècle, conservée au Musée Gadagne de Lyon²⁷. Mais Watteau a aussi représenté un autre type de vielles. De carré, son patron tend à devenir trapézoïdal, la base de la caisse étant cette fois en accolade, flanquée de part et d'autre de deux pointes. La première représentée se trouve dans le recueil de gravures tiré des tableaux destinés au Château de La Muette, lesquels ont tous disparu²⁸. »Viosseu ou musicien chinois« (fig. 7), joue cette vielle toute européenne que l'on peut rapprocher morphologiquement d'un instrument chromatique à cinq cordes conservé au Gemeentemuseum de La Haye²⁹, aux pointes également très marquées (fig. 8). Un peu plus tardives, mais appartenant au même prototype, les exemplaires représentés dans »La danse paysanne« et »Le contrat de mariage«³⁰ s'apparentent d'autre part au modèle réel à cinq cordes, un peu massif mais déjà trapézoïdal conservé au Musée instrumental de Paris³¹.

Du côté des suiveurs de Watteau, la qualité des informations est inégale. Pierre Antoine Quillard (1701–1733), pour autant que sa main puisse être certifiée, possède un style très approximatif, ainsi qu'en témoigne une »Fête champêtre« conservée à la Residenzgalerie de Salzbourg (fig. 9). Nicolas Lancret, de son côté, nous surprend tout d'abord avec un instrument au patron à peine incurvé à sa base (qui rappelle curieusement celui du »Joueur de vielle« de

21 Vielles à roue portant respectivement les numéros E. 52 (voir Gustave Chouquet, *Le Musée du Conservatoire national de Musique* [Paris 1884], p. 49, no. 206), E. 524 (Chouquet, p. 49, no. 208, datée par lui vers 1675), E. 1539 et E. 2057.

22 Marianne Bröcker, *Die Drehleier* (Bonn – Bad Godesberg 1977), p. 156, ill. 179; Susann Palmer, *The Hurdy-Gurdy* (Londres 1980), pp. 24, 104.

23 Palmer (note 22), p. 105.

24 Antoine Terrasson, *Dissertation historique sur la vielle* (Paris 1741, chez J. B. Lamesle), p. 94.

25 Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), vol. 3, p. 215.

26 Camesasca (note 2), nos. 62, 112, 127, 183. L'auteur place ces œuvres entre 1710 et 1718.

27 Cf. Catalogue d'exposition »La vielle en Bresse«, Musée de Brou, Bourg en Bresse, Été 1985, no. 25, reproduit.

28 Cf. Camesasca (note 2), no. 26. Œuvres situées vers 1708.

29 Numéro d'inventaire E [e] 422. Cet instrument est généralement daté du XVII^e siècle. Cf. Bröcker (note 22), ill. 177.

30 Camesasca (note 2), no. 134, datés vers 1715, et no. 94, vers 1714.

31 Numéro d'inventaire E. 1813. Cf. Palmer (note 22), pp. 104 et 105.



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

Jacques Bellange³²), dans ›La danse devant la tente‹³³. Puis, il nous donne à plusieurs reprises un écho du modèle ›en accolade‹ avec ›La contredanse sous les arbres‹ ou ›Les agréments de la campagne‹³⁴, proposant, comme Jean-Baptiste Pater dans ›L'orchestre de village‹³⁵ (fig. 10), un musicien du peuple accompagnant une danse de fête galante. Pater nous permet d'ailleurs de sentir plus finement la transition vers un public aristocratique. Ainsi en est-il de ›La fête champêtre‹³⁶ datée avant 1736, qui représente une jeune femme jouant de la vielle pour une élégante compagnie.

Cet artiste ne fait d'ailleurs que suivre une tendance amorcée déjà par Charles-Antoine Coypel quelques ans plus tôt avec son portrait de ›François Botet jouant de la vielle‹³⁷ (fig. 11). Beau frère de Coypel, ›rival du fameux Danguy‹ selon les mots de Terrasson, Botet a gravé son propre portrait. Une autre gravure du même, exécutée par Jeremias Wolff, sous le titre de ›Le berger Corydon‹, montre comment cet engouement se propagea à l'étranger. L'instrument représenté possède sept cordes et rappelle fortement une vielle à trois chanterelles du Musée de Paris³⁸, laquelle reste la plus ouvragée que nous connaissons pour ce genre de modèle (fig. 12).

Un tableau de Lancret, ›Le vieilleur‹, autrefois donné à Watteau³⁹ (fig. 13) et deux études dessinées du même artiste (ancienne collection Cailleux, Paris) (fig. 14), attestent aussi ce changement d'usage social, tandis qu'Alexis Grimou (1678–1733) apporte deux arguments de poids à cette démonstration, avec ses portraits peints de vieilleurs, l'un conservé au Musée du Vieux Château de Montluçon⁴⁰ (fig. 15), l'autre passé dans le commerce d'art en 1985⁴¹ (fig. 16) et qui porte la date précieuse de 1727. Tous ces derniers exemples constituent, à bien des égards, la réplique peinte d'une vielle anonyme à six cordes conservée au Musée instrumental de Paris⁴².

On pourrait multiplier les preuves de cet engouement mondain pour des instruments issus des réjouissances paysannes (effet de mode plus persistant qu'on ne pourrait le croire tout d'abord), avec le portrait de jeune femme de Sébastien Leclerc gravé par Gaillard⁴³ (fig. 17), tandis que la vielle dite ›de Henri II‹, citée et décrite par Terrasson⁴⁴ (du fait qu'elle fut mise au goût du jour par le luthier Bâton), pourrait bien être celle du Victoria & Albert Museum de Londres⁴⁵. Cette dernière se rapproche étonnement du modèle représenté par Leclerc et porte la marque de Jean

32 Mirimonde (note 16), vol. 1, planche LIX, fig. 112; Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes.

33 Wildenstein (note 18), no. 169 (avec le titre ›Danse dans un jardin‹). Voir aussi Pierre Rosenberg, Catalogue d'exposition ›Le siècle de Louis XV. Peinture française 1710 à 1774‹, Ottawa, Galeries Nationales du Canada, 1976, no. 57, reproduction pl. 55. Appartient au William Hayes Ackland Memorial Art Center, University of North Carolina, Chapel Hill.

34 Wildenstein (note 18), no. 332, fig. 93.

35 Ingersoll-Smouse (note 15), no. 9, fig. 5.

36 Ingersoll-Smouse (note 15), no. 24, fig. 50.

37 Lefrançois (note 17), no. 117, fig. 86. Portrait exécuté vers 1730–1735.

38 Numéro d'inventaire E. 52.

39 Camesasca (note 2), no. 8°C; Barber Institute of Fine Arts, Birmingham University, USA.

40 Musée du Vieux Château, inv. no. 973.2.1.; A figuré à l'exposition ›Le Portrait en France au XVIIIe siècle‹ Musée de Toruń (Pologne), 1975, no. 22, ill. 16.

41 Vente anonyme, Paris, Hôtel Drouot, 25 mars 1985.

42 Numéro d'inventaire E. 2057.

43 Un exemplaire de cette gravure est conservé dans la collection Wurlitzer-Bruck. Cf. Stewart Pollens, *Forgotten Instruments*, catalogue d'exposition, New York, The Katonah Gallery, 15 novembre 1980–18 janvier 1981, p. 14. Une version peinte, sans doute d'après la gravure, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, ancienne collection C. Oulmont.

44 (note 24), pp. 70–81.

45 Inv. no. 220. Cf. Anthony Baines, *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Musical Instruments*, vol. II: *Non-Keyboards Instruments* (Londres 1978), no. 6/1, fig. 31.



Fig. 16



Fig. 15

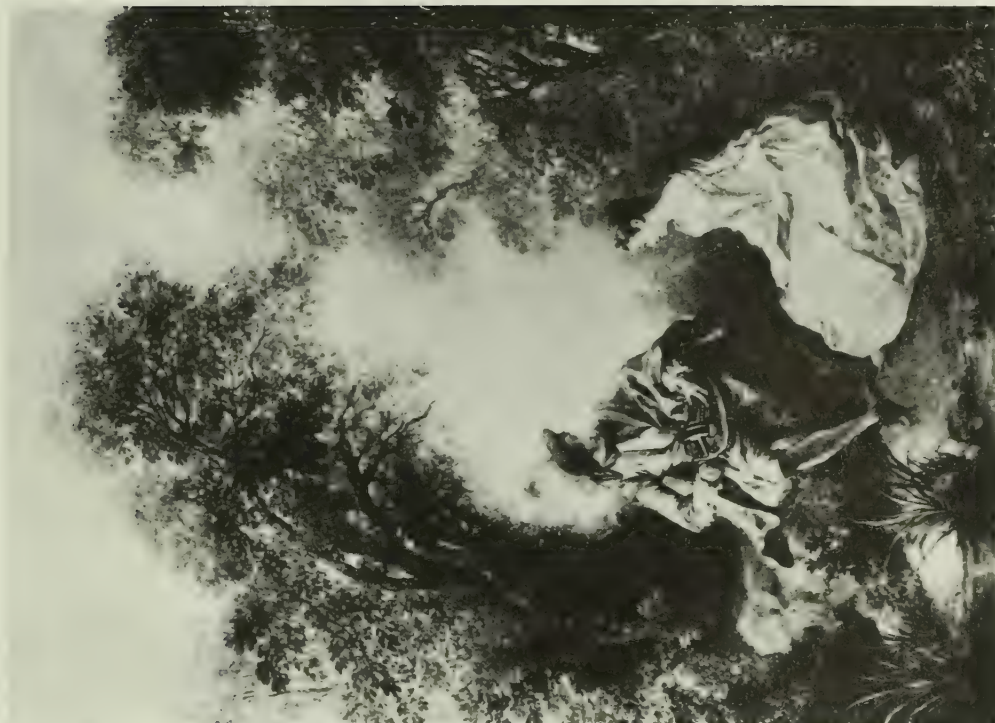


Fig. 18



Fig. 17

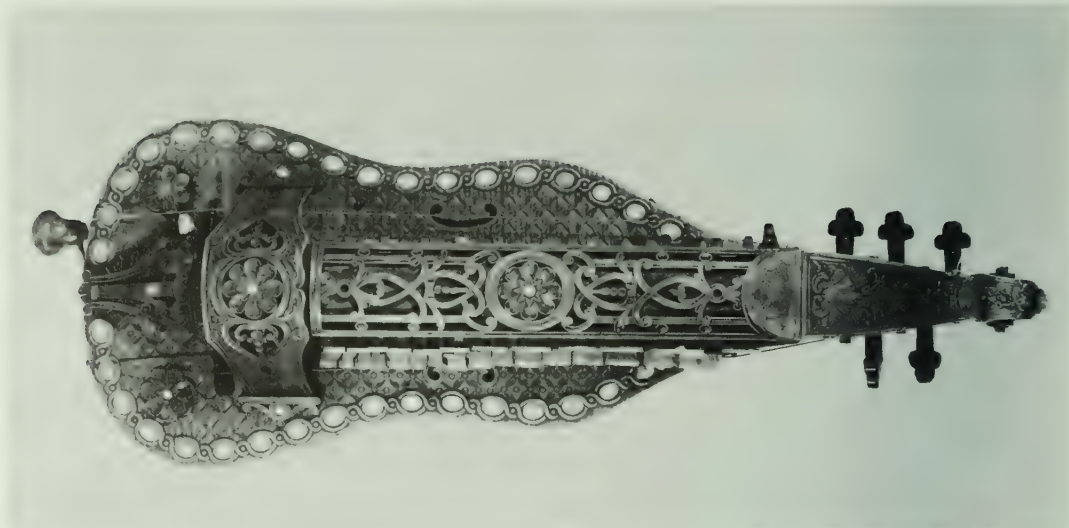


Fig. 19

Louvet⁴⁶, ce qui daterait sa modification d'après 1743, date d'entrée dans le métier de ce facteur⁴⁷. Enfin, une petite vielle trapézoïdale d'enfant, à décor «au chinois» et tête sculptée de femme (rappelant le travail de Pierre Louvet), confirme que le nouveau public aristocratique adopta et même conserva pendant au moins une génération le modèle primitif, trop abusivement dénommé rustique, si l'on en juge par le raffinement de ce dernier exemplaire⁴⁸.

Partant de cette première analyse, nous pouvons maintenant préciser le développement de l'instrument durant cette période si féconde où plusieurs modèles coexistent, tandis que d'autres apparaissent et évoluent avant de nous donner le style très «classique» des Louvet et Lambert. Chardin, dans deux natures mortes datées vers 1730, est lui aussi garant de la coexistence du modèle précédemment étudié et d'une forme nouvelle, à fond plat et à patron de guitare⁴⁹. Terrasson se fait encore le chroniqueur de cette recherche⁵⁰ : «Comme malgré toutes ces imperfections La Vielle étoit fort à la mode; il étoit naturel que ceux qui fabriquoient cet Instrument, cherchassent à en corriger les défauts; sans quoi la mode de la Vielle n'auroit pas été durable, surtout dans un siècle où l'on veut que tous les Instrumens puissent servir à quelque chose dans un Concert. Le Sieur Bâton Luthier à Versailles, fut le premier qui travailla à perfectionner la Vielle: il avoit chez lui plusieurs anciennes Guithares dont on ne se servoit plus depuis longtems: il imagina en l'année 1716 d'en faire des Vielles.» Cette pratique est vérifiée par l'existence d'une vielle de Pierre Louvet datée 1733⁵¹, forme guitare, qui, lors d'une restauration

46 Palmer (note 22), pp. 105–109.

47 Cf. Sylvette Milliot, Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle (Paris 1970), p. 102, note 1.

48 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 524. – Chouquet (note 21), no. 208.

49 Rosenberg (note 20), nos. 45 et 46.

50 Terrasson (note 24), pp. 95f.

51 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 1412. De la même année 1733 date aussi une vielle «en guitare» de Georges Louvet (Musikinstrumentenmuseum, Berlin [RFA], inv. no. 4087, cf. Irmgard Otto et Olga Adelman, Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz; Katalog der Streichinstrumente [Berlin 1975], p. 85). Sur cette vielle nous remarquons le cheviller à volute et les chevilles plantées verticalement. Ces deux caractéristiques se retrouvent aussi sur une vielle du même facteur, à fond plat, forme guitare, sans date, conservée au Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 1898.



Fig. 20

récente, se révéla faite à partir d'une guitare plus ancienne. La table d'harmonie de ce premier instrument servait à consolider le fond de la nouvelle vielle. La plus ancienne vielle en forme de guitare serait en tout cas celle de Jacques Daigremont, datée 1718⁵². Terrasson poursuit son historique en expliquant que Bâton, après avoir innové en terminant ses chevillers par une tête sculptée «semblable aux manches de Basse de viole», exécuta en 1720 des vielles montées sur des corps de luths⁵³. La vielle de Jean Roulleau (Paris 1739), conservée au Musée instrumental de Paris, est l'un des plus anciens exemplaires à corps en forme de luth⁵⁴. Notons d'ailleurs que dès 1725 une littérature de plus en plus abondante est publiée pour l'instrument rénové⁵⁵, tandis que l'on peut recenser des mentions de vielles à roue dans les inventaires après décès de luthiers professionnels dès 1730⁵⁶. Chardin nous avait montré la première représentation de vielle en

52 Staatliche Hochschule für Musik, Berlin (RFA), citée par Palmer (note 22), p. 236.

53 Terrasson (note 24), p. 98.

54 E. 2054.

55 Voir notamment Jean-Baptiste-Christophe Ballard, *Pieces choisies pour la vieile, a l'usage des Commençants, avec des Instructions pour toucher & pour entretenir cet Instrument* (Paris 1732); Esprit Philippe Chedeville, *Premier Recueil de Vaudeville ... Choisis pour la musette ... avec la basse continue qui conviennent aux vielles ...* (Paris 1737, Chedeville); Jean Jacques Naudot, *Huitième œuvre ... contenant six fêtes rustiques pour les musettes, vieiles, flûtes, haubois & violons avec la basse* (Paris s. a., Naudot, Boivin, Le Clerc).

56 Milliot (note 47). Voir notamment l'inventaire de Jacques Bocquay, 2 novembre 1730, et Pierre Véron, 10 juillet 1731, pp. 136 et 138.

guitare. Cette fois c'est Lancret qui semble avoir le premier reproduit des vielles »en luth« comme par exemple dans la »Fête en plein air«⁵⁷ ou »Le joueur de vielle«⁵⁸ (fig. 18).

Comme dans le cas de la musette de cour, l'évolution de la vielle ne s'est pas faite par des ruptures radicales. De multiples variantes ont coexisté. Nous en prendrons pour exemple la fameuse »vielle de Madame Adélaïde«⁵⁹ (fig. 19). De proportions imposantes, elle dérive à la fois du modèle en trapèze et des premiers exemplaires en guitare. Mais son cheviller à volute et chevilles latérales a souvent surpris, tandis que les datations les plus contradictoires ont été avancées. Or, un portrait de »Jeune vielleur« (fig. 20) attribué à François Lemoine, daté vers 1730, et reproduisant les mêmes caractéristiques, confirme combien cette décennie fut celle d'un extraordinaire foisonnement pour l'histoire de la vielle à roue⁶⁰.

57 Wildenstein (note 18), no. 334, fig. 95.

58 Ibidem, no. 115, fig. 30.

59 Musée instrumental du Conservatoire de Paris, E. 47.

60 Jean-Luc Bordeaux, François Le Moyne 1688–1737 and his generation (Neuilly-sur-Seine 1984, Arthena), p. 137, no. X16, fig. 114. L'auteur refuse l'attribution à Lemoine et suggère le nom de François Boucher, avant 1727.

Redécouverte d'un portrait de Jean-Baptiste Forqueray. Découverte de certains éléments de la basse de viole représentée

Pierre Jaquier

Illustrations

- Fig. 1: Jean-Martial Frédou (1710–1795), ›Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782)‹ (1737). Collection privée. – Photo de l'auteur
Fig. 2: Jean-Martial Frédou, ›Marie-Rose Du Boy, seconde femme de Jean-Baptiste Forqueray‹ (1745). Collection privée. – Photo de l'auteur
Fig. 3: Détail de la fig. 1: tête sculptée de la basse de viole. – Photo de l'auteur
Fig. 4: Détail de la fig. 1: cordier de la basse de viole. – Photo de l'auteur
Fig. 5: Cordier d'une basse de viole conservé au Musée des Arts décoratifs, Paris, inv. no. 22519. – Photo de l'auteur
Fig. 6: Basse de viole (détail). Ancienne collection Geneviève Thibault, maintenant Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, inv. no. E. 980.2.480. – Photo du musée
Fig. 7: Tête d'une basse de viole. Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, inv. no. E. 980.2.396. – Photo de l'auteur
Fig. 8: Robert Tournières (1667–1752), ›Les Ordinaires de la Musique du Roi‹. London, National Gallery, inv. no. 2081. – Photo du musée
Fig. 9: André Bouys (1656–1740), ›Portrait de Marin Marais‹. Paris, Musée du Louvre, inv. no. 20145 (en dépôt au Musée de l'Opéra). – Photo de l'auteur

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Les deux tableaux¹ que vous allez voir pour la première fois sont intéressants à plusieurs titres : premièrement, la qualité de la peinture ; deuxièmement, le document humain et sociologique ; troisièmement le document organologique.

Les tableaux représentent le violiste Jean-Baptiste Forqueray (1699–1782) (*fig. 1*) et sa seconde femme la claveciniste Marie-Rose Du Boy, née en 1717 (*fig. 2*). Ces tableaux, en réalité, ne sont pas inconnus, et le mérite de leur découverte revient au vicomte de La Laurencie, qui les a reproduits dans un article au début du siècle². Le résultat est surprenant. La Laurencie signale, il est vrai, la »légère« déformation des portraits, due aux clichés qu'il a fallu prendre de biais pour éviter les reflets. Non seulement tout y est défiguré, mais l'instrument a même perdu une corde, ce qui est un peu gênant lorsqu'on parle de la basse de viole en France au XVIII^e siècle ! Ces reproductions seront reprises telles quelles par Kinsky³, MGG⁴, Hans Bol⁵, etc.

Les deux tableaux sont l'œuvre de Jean-Martial Frédou et ont été peints respectivement en 1737 et 1745. En fait, ils ne sont ni signés ni datés, du moins dans leur partie visible, car les cadres, qui sont tardifs, ont été vissés sur les châssis et la peinture se continue par dessous. Toutefois il n'y a aucune raison de douter de leur attribution, car jusqu'à l'heure actuelle ils n'ont jamais quitté la famille Forqueray et la filiation est directe⁶.

1 Collection particulière, France.

2 Lionel de la Laurencie, ›Deux violistes célèbres : les Forqueray‹, in : Bulletin Français de la Société Internationale de Musique (15 décembre 1908), p. 1251, et (15 janvier 1909), p. 58.

3 Georg Kinsky, Album musical (Paris 1929), p. 221, no. 1.

4 Jean Bonfils, ›Forqueray‹, in : Die Musik in Geschichte und Gegenwart, vol. IV (1955), cols. 563–568, fig. 1.

5 Hans Bol, La basse de viole du temps de Marin Marais et d'Antoine Forqueray (Bilthoven 1973, A. B. Creighton), pl. VII.

6 Information du propriétaire.



Fig. 1

Jean-Martial Frédo est né à Fontenay-Saint-Père en 1710 ; il meurt à Versailles en l'an III de la République. Il est Peintre du Cabinet du Roi, et Premier Peintre de Monsieur. Il exécute surtout, pour la Direction des Bâtiments du Roi, des copies de grands portraits d'apparat comme ceux de Van Loo ou de Nattier. On lui doit également des portraits originaux aux trois crayons des Enfants de France.

Premier intérêt de ces tableaux : leur taille. Ils mesurent tous deux 1,30 mètre par 1,63 mètre, de sorte que les personnages sont pratiquement en grandeur réelle, ce qui a son importance pour la représentation de la basse de viole. Second intérêt, ils n'ont été victimes d'aucune restauration, hormis un revernissage tardif, qui a beaucoup jauni, et que nous avons nettoyé et allégé avant de prendre les clichés.



Fig. 2

On observe d'abord que la viole est montée de 7 cordes : il s'agit donc d'un instrument de type français. On remarque ensuite la qualité de la tête sculptée, dorée et enrichie de pierres fines, et le magnifique cordier sculpté et doré d'un très beau style Louis XIV (*fig. 3*). De si riches éléments évoquent un instrument princier, et l'on sait que le Régent et l'Electeur de Bavière, tous deux élèves d'Antoine Forqueray, le père de notre Jean-Baptiste, lui ont chacun fait don de leur instrument. Quoique rien ne permette d'affirmer qu'il s'agit vraiment de l'un ou de l'autre, on peut le supposer, ce que, pour ma part, je n'hésite pas à faire.

C'est justement ce magnifique cordier (*fig. 4*) qui va nous permettre d'entrer dans le vif de notre étude organologique, puisque nous avons retrouvé l'original au Musée des Arts décoratifs⁷ (*fig. 5*).

⁷ Paris, Musée des Arts décoratifs, inv. no. 22619.



Fig. 3

Ce cordier original de 30 centimètres de haut va nous servir de module pour mesurer l'instrument peint. Et l'on constate que l'instrument est grand. La longueur vibrante des cordes, après calcul de la correction, est de 73 centimètres. C'est une longueur supérieure à la normale. Mais la musique de Forqueray, qui sollicite constamment les cordes graves, la rend tout à fait plausible et même nécessaire. On remarquera d'ailleurs que le chevalet est placé particulièrement bas.

Autre élément surprenant: la rosace, qui n'est pas de tradition dans la facture française classique, en revanche très fréquente dans la facture anglaise. Ce type de rosace est d'ailleurs celui, à peu de choses près, du facteur londonien Henry Jaye. Quoique les violes anglaises soient très prisées en France à cette époque, Jean-Baptiste émet les plus grandes réserves à leur sujet, comme il apparaît dans les lettres qu'il adresse au prince Frédéric-Guillaume de Prusse⁸.

⁸ Yves Gérard, «Notes sur la fabrication de la viole de gambe et la manière d'en jouer, d'après une correspondance inédite de Jean-Baptiste Forqueray au Prince Frédéric-Guillaume de Prusse», in: *Recherches* 2 (1961/62), pp. 165–171.

– NB: toutes les références et citations concernent la première lettre, pp. 166–168.

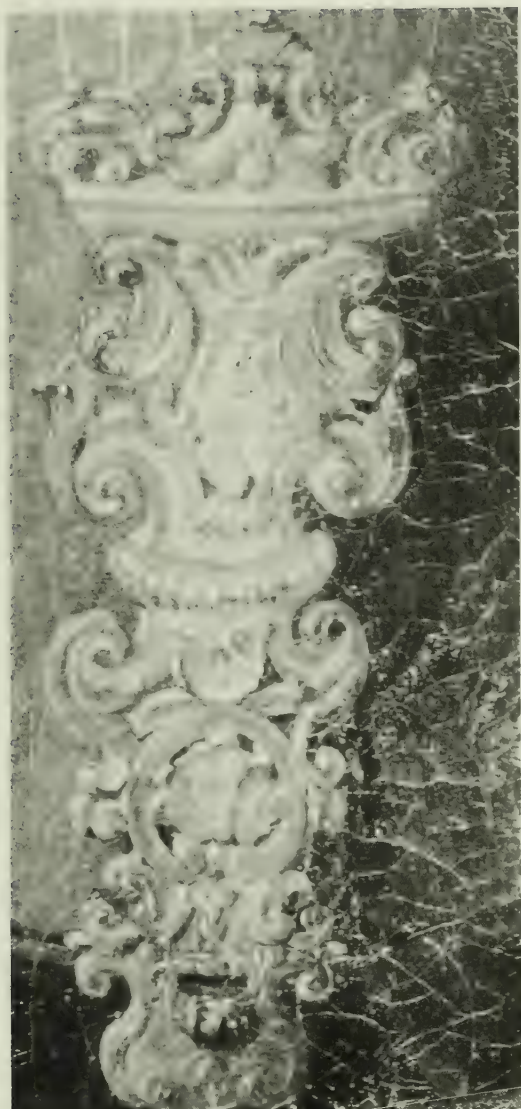


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

C'est le Musée du Conservatoire de Paris, cette fois-ci, qui va nous aider. Un instrument de l'ancienne collection de madame de Chambure⁹ présente la même rosace, le même type de voûte haute, étroite et cylindrique, et une découpe d'ouïes très apparentée (fig. 6). Pourtant, deux différences crèvent les yeux : le patron lui-même (les échancrures, par exemple, sont très ouvertes sur l'instrument peint, beaucoup moins sur l'instrument réel), et les filets : là un simple brin noir, ici des filets habituels à trois brins. Mais si nous regardons de plus près l'instrument réel, nous constatons que la table a été agrandie et modifiée par endroit. Comme les filets à trois brins passent dans le bois rajouté, ils ont peu de chance d'être originaux. Le tracé primitif de la table, pour autant qu'on puisse en juger, se rapproche de celui de la viole peinte. Par ailleurs les fractures de l'ouïe gauche, sans être un argument décisif, révèlent des similitudes troublantes.

Quoi qu'il en soit, s'il ne s'agit pas de la même table, il s'agit du même facteur ou en tout cas de la même école. La rosace fait pencher pour l'école anglaise, les ouïes et le filet plein, pour l'école française de la fin du XVII^e siècle. Je pense tout particulièrement à Michel Collichon. Mais là, Jean-Baptiste lui-même nous fait abandonner l'hypothèse, puisqu'il écrit au prince de Prusse ceci : »A l'égard de celles qui sont faites par Colichon, je n'en connois aucune de cet auteur.«¹⁰ Donc Collichon est impossible. A moins qu'une lecture plus rigoureuse ne nous fasse lire sous le pronom démonstratif non pas les violes en général, mais les violes anglaises, dont il est question dans tout le paragraphe. La phrase deviendrait alors : A l'égard des violes anglaises qui sont faites par Collichon, etc. Les facteurs parisiens construisaient des violes anglaises, comme ils construisaient des violons de Crémone ou des clavecins de Flandre. Un détail me fait prendre parti pour une viole française façon anglaise plutôt que pour une viole anglaise mise au diapason français, à savoir la touche, qui dans le cas d'un instrument anglais transformé devrait masquer presque toute la rosace au lieu de se terminer au milieu comme elle le fait ici. Donc l'hypothèse de Collichon n'est pas à rejeter complètement. A moins qu'il ne s'agisse d'un instrument du jeune

⁹ Paris, Musée instrumental du CNSMP, inv. no. E. 980.2.480.

¹⁰ Gérard (note 8), p. 166.



Fig. 7

Nicolas Bertrand, chez qui l'influence de Collichon est très sensible, et dont une viole conservée au Musée instrumental de Bruxelles¹¹ présente un filet plein, des ouïes très rondes et des échancrures plutôt ouvertes, ou encore Guillaume Barbey, dont Jean-Baptiste précise, dans cette même lettre au prince héritier, qu'il en possède deux, qu'elles sont excellentes, faites «avec du bois d'Angleterre»¹², et que son père les a jouées pendant vingt-cinq ans. Les quatre instruments actuellement répertoriés de Barbey ne permettent hélas aucun recoupement. Et comme par un fait exprès, on s'en doute, l'instrument du Conservatoire de Paris ne porte aucune signature...

Si le corps ne veut pas livrer son secret, peut-être la tête daignera-t-elle nous aider? Le Musée instrumental de Paris possède une tête isolée¹³ (fig. 7) également de la collection de madame de Chambure, d'une parenté évidente: visage poupin, menton à fossette, bouche petite et très charnue aux commissures profondément taillées; nez rond, sans racine, vaste glabelle; parties orbitaires supérieures largement dégagées aux sourcils très arqués et aux sillons palpébraux très creusés; boucles de cheveux, traitement de la couronne ou du diadème. Cette tête, on s'en doute également, n'est pas signée. Mais les traits du visage et la feuille d'acanthé qui du sommet du crâne s'étire vers l'arrière, sont assez caractéristiques de Nicolas Bertrand. Evidemment, même si les structures sont parfaitement semblables, la tête supposée de Bertrand n'a pas le raffinement, l'élégance et la sensibilité de la tête peinte par Frédou. Peut-être devons-nous cette supériorité à l'art du peintre, comme le beau tracé des ouïes et l'harmonie de l'ensemble.

11 Bruxelles, Musée instrumental du Conservatoire, inv. no. 227.

12 Gérard (note 8), p. 166.

13 Paris, Musée instrumental du CNSMP, inv. no. E. 980.2.396.

Nous en arrivons maintenant à deux éléments de plus haut intérêt pour le luthier comme pour le musicien, puisqu'ils fournissent des indications précieuses sur la sonorité et la technique de jeu : ce sont les cordes et le chevalet. Comme ces pièces étaient mobiles et amenées à être changées souvent, aucune pratiquement n'est parvenue jusqu'à nous.

Le chevalet est ici représenté avec un raccourci très important, mais on peut tout de même le redresser et en faire un tracé suffisamment précis. On obtient alors un modèle qu'on retrouve chez François Desportes¹⁴. Ce type de chevalet très dégagé, avec une arête épaisse, doit avoir six doigts de hauteur, selon les recommandations au prince de Prusse. L'écartement des cordes est donné, la courbe du chevalet est définie par les impératifs techniques propres à la musique de Forqueray ; à cela s'ajoute la teinture en noire : et nous obtenons un superbe modèle de chevalet français XVIII^e siècle parfaitement applicable, très intéressant, – expérience faite –, dans ses résultats sonores, et fort différent de celui donné par le Père Mersenne.

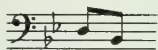
Les cordes maintenant : ce qui frappe, ce sont celles de *do* et de *sol*. Là encore, les lettres à Frédéric-Guillaume de Prusse nous fournissent l'explication : il s'agit de cordes demi-filées. Or dans cette lettre, Jean-Baptiste préconise le demi-filage pour la corde de *do* seulement : il faut y comprendre moins une contradiction qu'une évolution du montage, qui passe du boyau nu au boyau filé en entier, en quoi la viole ne veut pas le céder au violoncelle. La façon dont est représenté le demi-filage permet de supposer que le trait d'argent n'est pas filé sur une corde normale, mais dans les creux d'une corde commise. Forqueray pourrait être l'inventeur de ce type de corde. Enfin, on remarque l'extrême souplesse du boyau, en particulier de la chanterelle, dont la longueur de réserve est enroulée autour de la tête comme un cache-nez.

La basse de viole, quand elle est tenue à la française, est assez loin du corps aussi bien dans le plan sagittal que dans le plan frontal. Nattier, dans son portrait d'Henriette de France¹⁵, exagère l'attitude, alors que celle de Jean-Baptiste est exemplaire. Admirable aussi le port de main sur les touches, quand bien même les notes (*ré la b si fa*) ne correspondent pas à un accord, ni à un trait »réductible à l'*Harpegé*«¹⁶, selon l'expression d'Hubert Le Blanc qui caractérise ainsi la technique d'Antoine Forqueray. Il faut y voir plutôt un exercice de mise en doigts, ou plus simplement le choix d'une belle attitude. Car il y a quelque chose de didactique dans ce tableau. La main droite qui gouverne l'archet est une parfaite illustration de l'importance du troisième doigt, point fondamental de la doctrine de Forqueray. Malheureusement le temps qui m'est imparti ne me permet pas de vous exposer ses principes ; je dois me contenter de vous rendre attentif à la hausse coincée.

14 L'exemple donné était celui, particulièrement lisible du tableau de François Desportes, «Fleurs, fruits et animaux», signé et daté 1717, 1.84×2.31 m., conservé au Musée de Grenoble. Voir à ce sujet : Général de Beylié, *Le Musée de Grenoble* (Paris 1909, Coll. Musées et Collections de France), reproduit p. 87.

15 Musée de Versailles, inv. no. MV 3800 ; voir : Eudore Soulié, *Notices des peintures et sculptures composant le Musée impérial de Versailles* (Versailles 1855), 2^eme partie, no. 3707 ; Nattier, «Madame Henriette de France», signé et daté 1754, 2.45×1.85 m., exp. Salon 1855. Le portrait n'est pas répertorié dans le dernier catalogue du Musée de Versailles (1980) rédigé par Claire Constans. Pour la reproduction : Pierre de Nolhac, Nattier, peintre de la cour de Louis XV (Paris 1925, Henri Floury), face p. 168.

16 Hubert Le Blanc, *Défense de la Basse de Viole contre les Entreprises du Violon et les Prétentions du Violoncel* (Amsterdam 1740, Pierre Mortier), p. 127. Dans la «Jupiter» (V^e Suite du livre de pièces de viole de Forqueray), 66^e mesure, on trouve à la basse un accord de 7^e de Dominante noté ♯ sur lequel la viole joue un *la* \flat et qui se résout en *mi* \flat *M* :



L'accord sur le tableau en serait le premier renversement.



Fig. 9



Fig. 8

On pourrait s'attarder longtemps sur le statut social et la vie domestique de nos deux musiciens, tels qu'ils apparaissent éclairés par les tableaux de Frédou. Signalons seulement qu'on y reconnaît le bel appartement des Forqueray, à l'étage noble d'une maison aujourd'hui disparue de la rue Croix-des-Petits-Champs, que le clavecin de Marie-Rose est un Blanchet facilement identifiable à ses feintes un peu épatées et au chantournage de ses bras de chassis¹⁷, et que la musique disposée sur le pupitre est une basse chiffrée de caractère italien, – ce qui n'a rien de surprenant quand on sait que Jean-Baptiste, admirateur comme son père de la musique d'Outre-Monts, éditera des concertos italiens.

Un prolongement inattendu nous est proposé par le célèbre tableau de Londres attribué à Robert Tournières: «Les Ordinaires de la Musique du Roi»¹⁸ (fig. 8). Je ne vais surtout pas entrer dans la double polémique au sujet de l'identification et du peintre et des musiciens. Je propose seulement, en ce qui concerne le violiste, deux éléments de réflexion en faveur d'Antoine Forqueray contre Marin Marais: premièrement la viole est tendue avec son chevalet très bas, alors que le montage de Marin Marais dans le tableau de André Bouys¹⁹ est très différent (fig. 9); secondement, le visage du jeune homme debout derrière le violiste ne pourrait-il pas être celui de Jean-Baptiste à l'âge de seize ans environ? Dans ce cas, le tableau de Londres n'a pas pu être peint avant 1715 – ce qui bouleverse tout.

Mais il y a autre chose: 1715, c'est aussi l'année de l'internement de Jean-Baptiste par son père. Nous aurions donc le portrait du père et du fils au moment où la personnalité du fils s'affirme face à celle du père. Or à l'époque du tableau de Frédou, c'est-à-dire une bonne vingtaine d'années plus tard, la poussière des conflits n'est pas retombée: dans l'intervalle, Antoine a tenté de faire exiler son fils, puis l'a déshérité. Admettons maintenant que cet instrument magnifique soit la fameuse viole du Régent: elle appartient au père, pas au fils. Pourquoi donc est-elle entre les mains du fils? Ici, deux hommes d'égale fierté se mesurent. Tout comme la viole garde son mystère, eux aussi gardent leur secret.

17 Je remercie ici Madame Lalaguë-Guilhemsans qui m'a autorisé à lire sa thèse inédite sur les Forqueray et qui m'a précisé qu'un inventaire signalait bel et bien un clavecin de Blanchet. Je dois à Jean Tournay l'expression «bras de chassis», plus explicite que le terme habituel de «bloc de clavier».

18 Londres, National Gallery, inv. no. 2081; voir le catalogue: National Gallery Illustrations; Continental Schools (excluding Italian) (London 1937), p. 366, non attribué et ayant pour titre: «Lulli and the musicians of the French court?» (reproduction).

19 Paris, Musée du Louvre, inv. no. 20145, en dépôt au Musée du Théâtre national de l'Opéra; voir le catalogue de l'exposition: Musique de cour (Tours, Musée des Beaux-Arts, 22 juin–7 septembre 1986), pp. 14f. (reproduction). Le tableau n'est pas répertorié dans le dernier catalogue du Louvre.

La flûte traversière chez Diderot. Tentative d'investigation à travers l'«Encyclopédie»

Josiane Bran-Ricci

Illustrations

- Fig. 1: Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie* (Paris 1751–1765), pls. VIII et IX «Lutherie», suite des Instruments à vent. – Photo: Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris
- Fig. 2: Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie* (Paris 1751–1765), pl. IX, détail (voir fig. 1): les flûtes traversières. 28 montre la flûte à une seule clef (modèle normal); 29, la même en coupe; 30 à 33, la même, à une autre échelle, démontée; 34, la basse; 35 à 38, la même basse, à une autre échelle, démontée; 39, la flûte traversière à bec. La flûte normale et la flûte basse ne sont pas dans des rapports de dimensions semblables. – Photo: UA 04 1015
- Fig. 3: Flûtes traversières basses. Paris, Musée instrumental. En haut, anonyme (XVIII^e siècle), E. 2151; en bas, Delusse, Paris (XVIII^e siècle), E. 1079 C. 1108. – Photo: Musée instrumental
- Fig. 4: Comparaison entre un instrument de la pl. II de la suite «Lutherie» et un instrument du Musée instrumental. En haut, tambourin à cordes (Diderot et d'Alembert, pl. II, fig. 23); en bas, tambourin à cordes du Musée, anonyme, E. 1208 C. 1078, accompagné d'une batte. – Photo: UA 04 1015 et Musée instrumental

Reproductions avec la permission des propriétaires

* * *

Les sources les plus couramment consultées en matière d'organologie musicale, celles qui paraissent les moins contestables, nécessitent de temps à autre une remise en question ou, à tout le moins, un contrôle. L'«Encyclopédie», due aux efforts conjugués de Diderot et d'Alembert, mais surtout à la ténacité et au travail acharné du premier, fait partie de celles-là. Source majeure par l'ambition et la nouveauté de son dessein, par l'ampleur de sa réalisation, par l'abondance et la qualité de son illustration, l'«Encyclopédie» bénéficie d'un préjugé favorable¹.

A la lecture du «Discours préliminaire»², composé par d'Alembert, et du tableau des connaissances humaines³, l'on apprend que les instruments de musique se situent parmi les «arts mécaniques», au même titre que la gravure, la reliure, la fonderie, etc. La «Lutherie», qui englobe tous les instruments, y compris les instruments à vent, sera donc à découvrir parmi ce que nous appellerions les arts appliqués, les métiers d'art, l'artisanat. La musique, elle, fait partie de la spéculation intellectuelle et se trouve traitée différemment. Bien que les «arts mécaniques»

1 Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie*, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot . . . , 17 vols. plus 11 vols. de planches. (Paris, puis Neuchâtel 1751–1765, Briasson, David, Le Breton, Durand). D'Alembert s'est retiré de cette entreprise en 1759. C'est dès lors Diderot qui a tout dirigé, vérifié, harmonisé et qui a écrit lui-même une quantité d'articles de toutes dimensions. Son activité a cessé en 1772 avec la parution des deux derniers volumes de l'édition originale in-4°, les vols. X et XI des planches. Un nombre important d'ouvrages et d'articles permet de reconstituer les péripéties de la publication, de connaître les auteurs. Les principaux spécialistes sont A. Soboul, J. Proust, R. Darnton pour les synthèses sur l'«Encyclopédie».

2 Placé en tête du vol. I (Paris 1751). Diderot avait tracé les grandes orientations de l'«Encyclopédie» dans le «Prospectus» de 1750; d'Alembert en reprend, dans son style propre, avec une ampleur remarquable, les éléments.

3 «Système figuré des connoissances humaines», commenté vol. I, pp. xlvii-li.

occupent une place inférieure dans la hiérarchie, Diderot et d'Alembert ne manquent pas d'en marquer l'importance dans les activités humaines⁴.

La lecture de la partie technique de l'ouvrage se recommande, d'après le «Discours préliminaire» (p. xl), de la manière suivante: examiner tout d'abord les planches, puis se référer aux légendes de celles-ci, qui donnent une explication succincte, enfin, de là, se reporter aux articles correspondants qui, par un système de renvois, minutieusement élaboré, doivent parvenir à satisfaire la curiosité du lecteur.

Les «arts mécaniques» constituant un domaine distinct de la spéculation, le lecteur actuel ne doit pas s'attendre à trouver au bas des «discours» (articles) sur les instruments de musique les signatures de Jean-Jacques Rousseau ou de Jean-Philippe Rameau, les auteurs qui ont apporté des contributions de première importance. Il regrettera sans aucun doute que Rameau, dont la plume était si vigoureuse, n'ait pas été appelé au moins à amplifier l'article «Exécution» ou à ajouter au fade article «Orchestre», rédigé par Louis Jaucourt, une partie technique puisée dans son expérience de compositeur et de chef d'orchestre⁵. Telle n'était pas la conception des Encyclopédistes et les signatures sont essentiellement celles de Jaucourt, de Goussier et de Diderot lui-même.

Selon les recommandations de d'Alembert, nous examinerons en premier lieu les planches et leurs légendes. La «Lutherie», largement illustrée, fait une place de choix aux instruments à vent, domaine considéré d'habitude comme plus ingrat que celui des instruments à cordes. Les planches sont de deux types: les unes montrent des personnages en action, les autres, des objets hors de leur contexte. Pour la flûte, nous n'avons affaire qu'à la seconde sorte. Le «Discours préliminaire» révèle la méthode qui a été employée pour les dresser:

«On a envoyé des Dessinateurs dans les ateliers. On a pris l'esquisse des machines & des outils... Dans le cas où une machine mérite des détails par l'importance de son usage & par la multitude de ses parties, on a passé du simple au composé... C'est ainsi qu'on a formé successivement la machine la plus compliquée, sans aucun embarras ni pour l'esprit ni pour les yeux... Nous offrirons au lecteur studieux ce qu'il eût appris d'un artiste en le voyant opérer... & à l'artiste, ce qu'il seroit à souhaiter qu'il apprît du Philosophe pour s'avancer à la perfection.»⁶

Les articles ou «discours» sont, pour la plupart, divisés en deux: une partie littéraire et historique, une autre, plus technique, celle qui, aujourd'hui, nous intéresse le plus. D'Alembert nous indique le procédé adopté:

«Tout nous déterminoit donc à recourir aux ouvriers. On s'est adressé aux plus habiles de Paris & du Royaume; on s'est donné la peine de les interroger, d'écrire sous leur dictée, de développer leurs pensées, d'en tirer les termes propres à leurs professions... de rectifier... avec les uns, ce que d'autres avoient imparfaitement, obscurément, & quelquefois infidèlement expliqué... La plupart de ceux qui exercent

4 «La partie des Arts mécaniques ne demandoit ni moins de détails, ni moins de soins. Jamais peut-être il ne s'est trouvé tant de difficultés rassemblées, & si peu de secours dans les Livres pour les vaincre... Un troisième est à la vérité plus riche & plus ouvrier: mais il est en même tems si court, que les opérations des Artistes & la description de leurs machines, cette matière capable de fournir seule des Ouvrages considérables, n'occupe que la très-petite partie du sien» (p. xxxix du «Discours préliminaire»). «Rendons enfin aux Artistes la justice qui leur est due. Les *Arts libéraux* se sont assez chantés eux-mêmes; ils pourroient maintenant employer ce qu'ils ont de voix à célébrer les *Arts mécaniques*... Les artisans se sont crus méprisables, parce qu'on les a méprisés; apprenons-leur à mieux penser d'eux-mêmes; c'est le seul moyen d'en obtenir des productions plus parfaites» (article «Art», vol. I, p. 717).

5 Sylvette Milliot, «L'orchestre de l'opéra de Rameau», in: Rameau. Le Coloris Instrumental, catalogue de l'exposition Paris, Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique, octobre – décembre 1983, pp. 39–51. Les articles «Musique», «Instrumens», «Exécution», «Orchestre», contiennent des considérations sur les instruments, mais restent généraux.

6 Diderot et d'Alembert (note 1), vol. I, p. xl.

les Arts mécaniques, ne les ont embrassés que par nécessité, & n'opèrent que par instinct. A peine entre mille en trouve-t-on une douzaine en état de s'exprimer avec quelque clarté sur les instruments qu'ils emploient & sur les ouvrages qu'ils fabriquent.⁷

Ces observations pertinentes correspondent à ce que nous commençons à connaître des luthiers et facteurs, leur niveau social, leur degré d'instruction⁸. Il s'agit donc d'enquêtes sur le terrain, dont les rédacteurs de l'*Encyclopédie* ont remis en forme les éléments, afin de les rendre intelligibles au public non spécialisé. Elles ont fourni probablement des résultats fort inégaux. Les synthèses historiques, au contraire, dues presque toutes au même Jaucourt, se ressemblent entre elles.

Le choix de la flûte traversière parmi d'autres instruments résulte d'une constatation simple : l'importance grandissante qu'elle acquiert dans la musique au XVIII^e siècle et la place que tient cette rubrique dans l'ouvrage. En effet, parmi les planches, elle se trouve figurée sur les pls. VIII et IX (*fig. 1*) de la série originale et sur la pl. 4 du *Supplément*; en outre, nous pouvons retenir à son sujet les pls. X et Xbis, qui montrent l'outillage propre à la fabrication des instruments à vent – «les faiseurs d'instruments à vent, Flutes, Haut-bois, Musettes, et a». Il ne faut pas négliger, à mi-chemin entre images et textes, la pl. XXII, *Table du rapport de l'étendue des voix/ Et des Instrumens de Musique comparés au Clavecin*. Quant aux «discours», on les trouve, dans l'édition originale, à «basse de flûte traversière, dessus de flûte traversière, flûte, flûte allemande ou traversière (VI, 895–898)» et, dans le *Supplément*, à : flûte (III, 58–63)». La table, qui renvoie à la fois à l'édition originale et au *Supplément*, indique en outre des articles tels que «flûte (des nègres), flûte des sacrifices» et les planches de lutherie, ainsi que les articles «perces, tour à lunette, noix des instruments de musique».

Les Planches

La vérification des planches du point de vue de leur fidélité ne peut guère se faire que par comparaison avec des objets que nous avons sous les yeux; ce travail a été fait dans d'autres domaines. Nous avons mis en parallèle, par exemple, un tambour de Béarn des collections du Musée instrumental (E.1208 C.1078) et celui qui figure pl. II : les similitudes sont frappantes (*fig. 4*). Mais qu'en est-il des pls. III ou VII? Les pls. X et Xbis, purement techniques, ont été soumises à deux facteurs d'instruments à vent, Henri Gohin et Olivier Cottet qui, tous deux, construisent d'après modèles anciens. Ils ont identifié sans peine les outils et machines, les ont trouvés fidèlement représentés en les comparant à ceux dont ils se servent et en ont même conclu avec un certain amusement qu'il n'y avait pas eu de bouleversement notable depuis le XVIII^e siècle!

La personne du dessinateur ou du graveur n'est pas indifférente dans un domaine où la précision est indispensable; la pl. X est signée Benard Direxit, la pl. Xbis, Benard Fecit, Prevost Deleavit. «M. Prevost» faisait partie des dessinateurs techniques et graveurs les plus compétents de l'*Encyclopédie*, et des plus sollicités; c'est à lui que l'on doit les pls. XIX à XXI sur la «harpe

7 Ibidem, p. xxxix.

8 Cf. à ce sujet Sylvette Milliot, *Documents inédits sur les luthiers parisiens du XVIII^e siècle* (Paris 1970, Heugel); Marcelle Benoit, *Les musiciens du Roi de France 1661–1733. Etude sociale* (Paris 1982, PUF); eadem, «L'apprentissage chez les facteurs d'instruments de musique à Paris. 1600–1661, 1715–1774», in: *Recherches sur la Musique française classique XXIV* (Paris 1986, A. et J. Picard), pp. 5–106; avant-propos par J. Bran-Ricci.

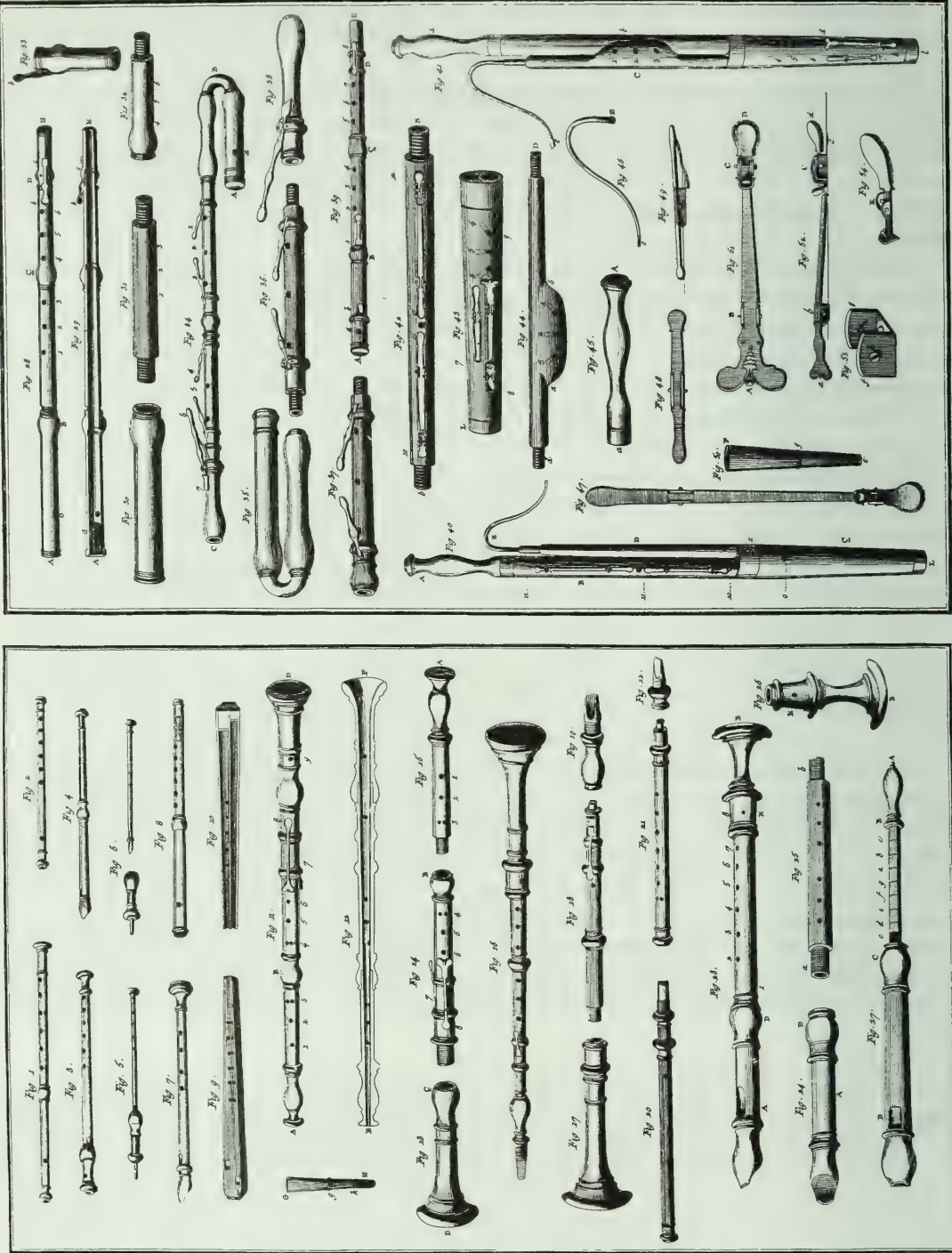


Fig. 1

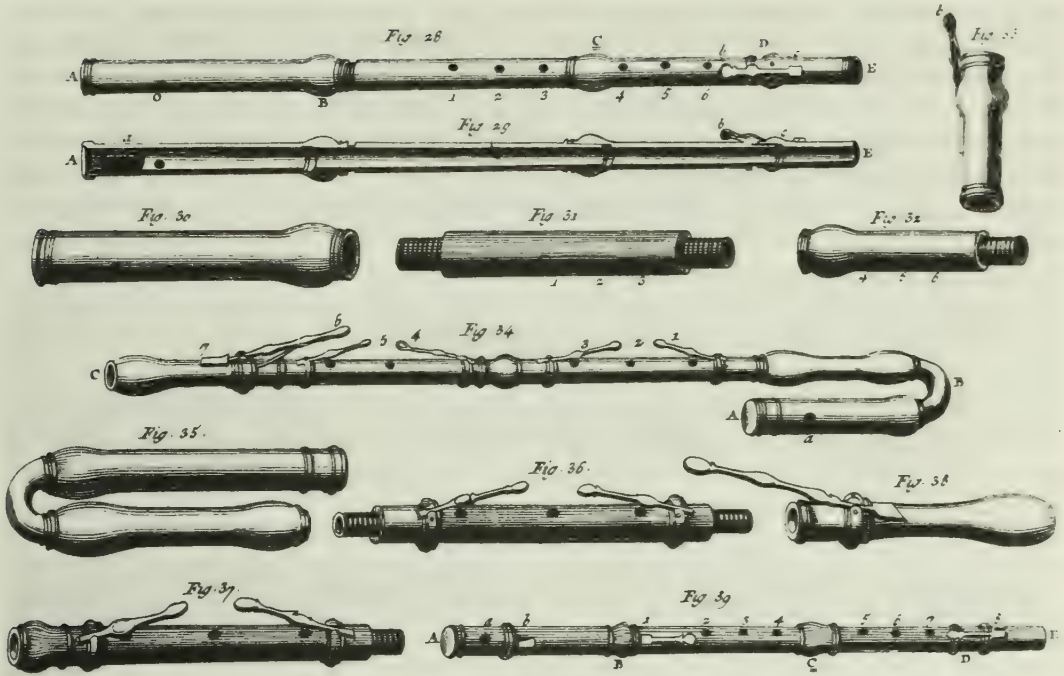


Fig. 2

organisée», exemplaires. Il a signé également la partie concernant la «Gravure en manière de crayon», illustrations et explications. Quant à Benard, il a dirigé l'exécution d'un grand nombre de planches, notamment celles où figurent des personnages. Il a continué de travailler pour le «Supplément», mais ce n'est certainement pas lui qui a composé la pl. 4 (non signée), dont le style graphique est tout différent⁹.

Représentations de la flûte

Un «dessus de flûte traversière» se trouve pl. VIII, fig. 8 (*fig. 1*), seul de son espèce parmi les flûtes à bec et la clarinette, pour des raisons probables de mise en page ou encore pour rapprocher son utilisation musicale de celle du galoubet. C'est l'instrument que nous appellerions «piccolo»;

⁹ Cf. Madeleine Pinault, «Diderot et les illustrateurs de l'*Encyclopédie*», in: *Revue de l'Art* (à paraître); Georges Dulac, «Louis-Jacques Goussier, encyclopédiste et... »original sans principes«, in: *Recherches nouvelles sur quelques écrivains des Lumières*, ouvrage publié sous la direction de Jacques Proust (Genève 1972, Droz), pp. 63-110; L'*Encyclopédie* Diderot et d'Alembert, Planches et commentaires présentés par J. Proust (Paris 1985, Hachette). – On peut faire de nombreuses remarques au sujet des planches d'instruments à vent, mais, pour leur bonne compréhension, les aspects suivants sont à garder en mémoire: les proportions des objets entre eux ne sont pas respectées; par exemple, les parties séparées de la flûte basse sont plus grandes que la flûte montée; sur la même pl. VIII, on ne peut avoir aucune idée des dimensions réelles des petits instruments représentés. Seule, la pl. Xbis, établie par Prévost, comporte des échelles. Les objets sont parfois soumis à une perspective quelque peu déformante: il y a eu distorsion entre les dessins pris sur le vif et leur mise en œuvre dans l'atelier des graveurs; pour la même raison, l'emplacement et les dimensions des trous d'instruments à vent ne sont pas toujours respectés. Certains caractères de facture sont exagérés.

d'après la table de l'étendue du rapport des voix . . , c'est un instrument en ré, une octave au-dessus de la grande flûte. Celle-ci est représentée pl. IX (fig. 2) dans tous ses détails telle que nous la connaissons par les instruments conservés. En effet, nous en voyons, fig. 28, le tube tout en bois, les renflements bulbeux aux jointures des quatre corps, la clef unique à «palette» carrée et tige aux courbes gracieuses, l'embouchure circulaire, tous caractères propres à cette moitié du XVIIIe siècle; en outre, la fig. 29 la donne en coupe et les figs. 30 à 33 en montrent les différents segments, avec une précision remarquable. Une flûte de Thomas Lot, conservée dans les collections du Musée instrumental (E.1517 C.1389) lui ressemble étroitement; mais un tel modèle est trop courant à cette époque pour pouvoir être attribué à un facteur en particulier; son profil cependant est français. Notons au passage que, parmi les instruments de musique, seuls les instruments à vent comportent des coupes et des instruments démontés et que le violon, par exemple, n'a droit qu'à une petite figure.

Il est clair en tout cas que les dessinateurs de l'«Encyclopédie» ont reproduit une flûte qu'ils avaient eue sous les yeux. La coupe paraît surprenante: auraient-ils réellement observé un instrument ouvert par le milieu? Auraient-ils eu accès à l'atelier d'un facteur assez complaisant pour mettre à leur disposition une flûte sciée en deux?

La flûte se trouve encore pl. IX, fig. 39 (fig. 2) sous forme d'un instrument dont deux clefs seulement sont visibles. Vers le milieu du siècle, un tel modèle, hybride de flageolet et de flûte traversière, a fait en effet l'objet de recherches, notamment en Angleterre; il fait figure sans doute de curiosité, car il n'était guère pratiqué. Il est presque certain qu'un homme de métier, doué au surplus d'un bon sens de la pédagogie, a offert à Diderot et à son équipe un ensemble documentaire. Qui est-ce? Nous aimerions le savoir. A Paris, vers le milieu du XVIIIe siècle, exerçaient plusieurs maîtres facteurs dont cinq particulièrement célèbres: Paul Villars, Denis Vincent, Jacques de Lusse (ou Delusse, ou Lusse), Charles Bizey et Thomas Lot¹⁰. Quatre d'entre eux surtout nous sont connus par d'excellents instruments conservés dans les musées et collections. Si l'on se souvient que les enquêteurs se sont rendus chez les «meilleurs du Royaume», on peut supposer qu'ils ont eu affaire à l'un de ces maîtres. Dans l'hypothèse Bizey, nous ferons un raisonnement par l'absurde: si les enquêteurs s'étaient adressés à lui, ils n'auraient pas manqué, à l'affût des nouveautés, de dessiner le hautbois-baryton dont Bizey est l'initiateur, instrument tout nouveau de conception, qui sera repris au XIXe siècle par Triébert. Or, il ne figure par sur la planche hautbois, pas plus que le cervelas du même Bizey. Le cervelas a fait d'ailleurs l'objet d'une rubrique dans le «Supplément». En revanche, la clarinette, récemment apportée à Paris par les musiciens allemands au Concert Spirituel, se trouve en bonne place pl. VIII, figs. 16 à 19, aux côtés du chalumeau (figs. 20 à 22), encore en usage. Pour Vincent, Lot et Villars, nous ne possédons aucun indice, alors que quelques éléments nous feraient pencher en faveur de Delusse. En effet, la pl. IX comprend un instrument des plus inhabituels, représenté monté et démonté, figs. 34 à 38. Le souci du «rendu» est le même que dans la flûte à une clef: il s'agit d'une basse de flûte traversière. Philip Bate en analyse succinctement le mécanisme qui lui paraît pratique, quoique susceptible de réduire quelque peu l'agilité¹¹. Ce genre d'instrument a

10 Mentionnés dans un document des Archives nationales V⁷ 434, cité par Louis-Adolphe Le Doucet, marquis de Pontécoulant, *Organographie* (Paris 1861), vol. I, p. 125. Constant Pierre, *Les facteurs d'instruments de musique. Les luthiers et la facture instrumentale. Précis historique* (Paris 1893), rééd. fac-similé (Lausanne 1976, Minkoff), p. 40. Paul Loubet de Sceaury, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'ancien régime. Statuts corporatifs*, préface de P. Brunold (Paris 1949, A. Pedone), pp. 186-188.

11 Philip Bate, *The Flute. A study of its history, development and construction* (Londres, Ernest Benn, New York, W. W. Norton, 1979), p. 191: «This shows a large flute with the fingerholes distributed more or less rationally, nos. 1, 3, 4 and 6 being governed by open-standing keys with the touches placed comfortably on either side of the other two

existé; Bate mentionne (*ibidem*) une flûte du Musée instrumental ainsi que plusieurs exemples postérieurs, dus à des facteurs londoniens. Le Musée instrumental conserve en fait deux exemplaires d'une flûte basse du type qui nous intéresse (*fig. 3*); l'une des deux, anonyme, est dans un état de conservation médiocre; l'autre, bien qu'il lui manque une virole d'ivoire, présente un grand intérêt. En effet, elle est typique de la facture française du XVIII^e siècle et, bien plus, porte la marque de Delusse¹². Les deux instruments sont construits sur le même modèle et portent le même clétage. Bornons-nous à la flûte de Delusse.



Fig. 3

Si nous la comparons à celle de la pl. IX, nous constatons le même nombre de corps, des renflements semblables à la tête et aux emboîtures; une mouluration plus fine sur la pl. IX; une différence importante apparaît au niveau du pavillon ou pied, celui de la pl. IX étant bulbeux, celui de la flûte réelle, terminé droit. Remarquons également que la tête coudée est, pl. IX, retournée, comme si la flûte était destinée à un gaucher. L'examen de la flûte du Musée montre que la partie portant l'embouchure peut tourner facilement sur elle-même, étant emboîtée et non collée. Le nombre, l'implantation, le dessin, le montage des clefs sont semblables. Les clefs des corps présentent d'ailleurs une particularité sur la flûte de Delusse: les tampons qui doivent boucher les trous intermédiaires sont placés sous les tiges-leviers des clefs; il n'y a pas de palettes. Les détails 1 à 5 de la fig. 14 de la pl. IX révèlent la même particularité. Nous sommes en présence d'un instrument, non seulement plausible, mais dessiné d'après nature. La flûte de la pl. IX pourrait donc être de Delusse.

Selon la table de l'étendue des voix, elle devrait sonner en *ré*, une octave au-dessous de la flûte courante. D'autres indices permettraient de confirmer l'hypothèse Delusse; nous pensons en avoir trouvé un dans la table précitée. Elle a été reprise du mémoire de Joseph Sauveur sur l'acoustique¹³ pour son principe général, mais disposée autrement, augmentée et modifiée par

holes. This mechanism may perhaps have reduced agility of performance a little – the second-order levers used inevitably stand rather far from the surface of the tube when the holes are sufficiently uncovered – but it was evidently practical. A specimen of this construction by Delusse of Paris may possibly be of 18th-century date.» Bate cite en outre (p. 204) le flageolet-flûte que montre la pl. IX de l'*Encyclopédie*, traite (pp. 211 ff.) du tournage du bois, d'après plusieurs ouvrages spécialisés du XVIII^e siècle et les rapproche de ce sujet tel qu'il figure dans l'*Encyclopédie*. Enfin, il attire l'attention (p. 231) sur le montage du piccolo (Seconde suite, pl. VIII).

12 Marque au fer Delusse surmontée d'une couronne. Au sujet de ce facteur, cf. *infra*.

13 Joseph Sauveur, *Principes d'acoustique et de musique* (Paris 1700/01, Histoire de l'Académie Royale des Sciences, éd. Fontenelle).

endroits, en somme, remise à jour. Assez difficile d'accès pour les amateurs, malgré le souci de clarté qui guide constamment les Encyclopédistes, elle a été accompagnée d'une explication »fournie par M. de Lusse«. Celle-ci permet de constater chez ce dernier une bonne connaissance de l'acoustique, ce qui d'ailleurs se conçoit de la part d'un facteur d'instruments à vent, plus conscient que les autres de problèmes de cet ordre; son niveau intellectuel dépasse à coup sûr celui de l'honnête artisan à peu près illettré, qui compose la majorité de cette classe sociale. Malgré le soin avec lequel la table a été refaite, une erreur s'est glissée à propos des cors et des trompettes – mais peut-être n'était-ce qu'une donnée mal exprimée? – erreur que François de Castillon, successeur de Jaucourt et de Diderot dans le *Supplément*, s'est empressé de relever. Le travail de Delusse n'en dénote pas moins intelligence et culture.

Un autre indice nous est apparu tout en cherchant dans des domaines éloignés des instruments de musique: la planche sur la gravure en musique et l'explication détaillée qui l'accompagne sont dues à Madame de Lusse, graveur de musique de son métier.

Diderot a-t-il pu connaître personnellement le ménage Delusse? Aucune allusion dans sa correspondance. Les jalons biographiques de Delusse sont rares: nous le trouvons témoin du mariage d'un ami le 26 juin 1752¹⁴; son adresse n'est pas mentionnée. Il est cité parmi les maîtres les plus connus de Paris dans un jugement du 27 juin de la même année¹⁵; d'après Constant Pierre¹⁶, il était établi en 1769 quai Pelletier, aujourd'hui quai de Gesvres. Sachant que Diderot a publié le vol. V, qui contient la *»Lutherie«*, en 1766, il a pu solliciter les conseils de M. de Lusse un an ou deux auparavant; les dates concordent.

Les *»Discours«* ou articles

Dans l'ensemble, ils ont été moins étudiés que les planches¹⁷; ils forment cependant un ensemble copieux. La flûte traversière fait l'objet de sept entrées différentes¹⁸; elle est traitée essentiellement dans un grand texte de l'édition originale et dans un texte assez développé du *Supplément*. Nous avons bon espoir de découvrir un article *»Flûte«* aussi détaillé et aussi technique que l'article *»Musette«*, établi par Louis-Jacques Goussier. Nous n'avons trouvé que deux études bâties sur le même patron que nombre d'autres. La première, à caractère historique et littéraire, rédigée par le chevalier de Jaucourt, est une compilation de plusieurs auteurs, spécialistes de l'Antiquité, dûment cités; elle retrace l'origine mythologique de la flûte, évoque la musique antique et nous mène jusqu'au roi Eric II de Danemark. La seconde partie, anonyme, a donc Diderot comme éditeur, c'est-à-dire que celui-ci n'a pas fait œuvre originale, mais réutilisé, abrégé, récrit divers textes. Au début, une trentaine de lignes décrivent l'instrument et sa

14 Archives nationales, Min. centr. XCII-576.

15 Cf. note 10.

16 Constant Pierre (note 10), p. 100. Voir également pp. 103, 154, 156. C. Pierre n'établit pas nettement l'activité de Jacques par rapport à celle de Christophe Delusse.

17 Philip Bate fait des remarques pertinentes sur les planches, mais ne mentionne pas les *»discours«*; cf. note 11.

18 D. Diderot (éd.), *»Basse de flûte traversière«*, vol. II p. 120, renvoie à *»flûte traversière«* et à *»tour à lunette«*. – D. Diderot (éd.), *»Dessus de flûte traversière«*, vol. IV, p. 896, renvoie à François de Castillon, *»Flûte traversière«* et à la pl. VIII de la *»Lutherie«*. – *»Fistule ou petite flûte«*, vol. VI, p. 831, renvoie à *»flûte«*. – Louis, chevalier de Jaucourt, *»Flûte«*, vol. VI, pp. 892-895. – D. Diderot (éd.), *»Flûte allemande ou traversière«*, vol. VI, pp. 895-897, renvoie à *»noix des instruments à vent«*, aux pls. de *»Lutherie«* et même à *»Flûte douce ou à bec«*, au traité du *»sieur Hotteterre le Romain«* (Jacques Hotteterre), à *»Clavecin«* (à cause de la tablature) et au tableau du Rapport de l'étendue des voix. – D. Diderot (éd.), *»Quinte de flûte traversière«*, vol. XIII, p. 721; *»Traversière à bec«*, vol. XVI, p. 571; *»Flûte des Sacrifices«*, vol. VI, p. 895.

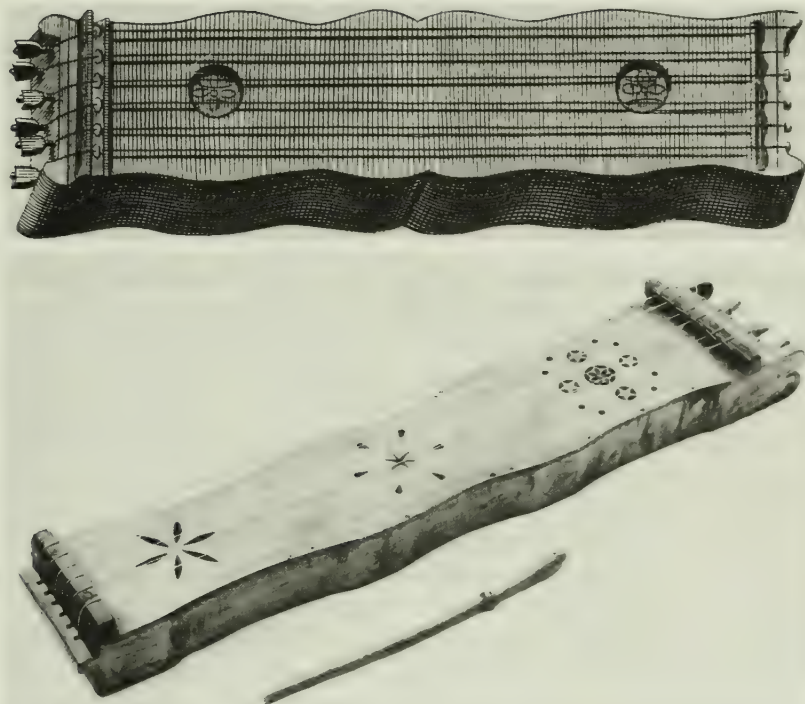


Fig. 4

fabrication avec même un détail de «tour de main» qui ne peut provenir que d'un facteur¹⁹; cette section résulte certainement d'une enquête dans un atelier. Il énumère les flûtes basses, les «corps d'amour», les «corps de rechange», pouvant aller jusqu'à sept et faire varier l'instrument d'un ton entier, toutes indications intéressantes pour nous.

Puis Diderot passe à la technique de jeu et à l'exécution. Il a eu recours pour l'expliquer à une méthode qu'il a aménagée à sa manière, celle de Hotteterre: «Principes de la flûte traversière» du sieur Hotteterre le Romain, *flûte de la chambre du Roi*, imprimées (sic) à Paris, chez J. B. Christophe Ballard; ouvrage dont nous avons tiré une partie de cet article», ainsi que Diderot l'indique à la fin²⁰. Il en a en effet extrait des passages entiers tels quels, tout en y ajoutant parfois sa touche personnelle. C'est ainsi que pour mieux faire comprendre au lecteur profane la manière de diriger l'air sur l'embouchure, il ne se contente pas de dire à la suite de Hotteterre: «on n'avancera point les lèvres en-devant», mais complète par: «comme lorsque l'on veut souffler une chandelle pour l'éteindre»²¹, ce qui est plus imagé.

En revanche, il ne retient pas la recommandation, pourtant utile, de Hotteterre, de corriger son attitude devant un miroir. Il prend la peine d'expliquer comment se servir de la tablature, ce qui n'était pas nécessaire dans une méthode s'adressant à de futurs musiciens, mais l'était pour des

19 «... on garnit ordinairement les noix avec des frettes d'ivoire. Pour les empêcher de se fendre, on met dessous l'ivoire quelques brins de filasse, que l'on enduit de colle-forte, & par-dessus lesquels on enfle les frettes [sic]» (Diderot, éd., vol. VI, p. 895, «Flûte allemande ou traversière»).

20 Diderot (note 1), vol. VI, p. 896.

21 Diderot (note 1), vol. VI, pp. 895 f.

amateurs. Quant à l'étendue de l'instrument, Diderot a procédé à une remise à jour: Hotteterre donnait »2 octaves et quelques tons«, attachant une importance capitale à la belle qualité du son, les notes aiguës non forcées. Diderot annonce trois octaves et abrège l'explication sur la manière d'émettre certains sons. Pour l'exécution des cadences et agréments divers, il abrège et renvoie à Hotteterre.

Une question se pose: pourquoi Diderot s'est-il contenté d'une méthode déjà ancienne (1707)? A vrai dire, à l'époque où il a dû composer son article, il n'y avait pas d'autre méthode française publiée; elle restera la meilleure pendant longtemps encore. Diderot aurait certes pu se servir d'un autre ouvrage important sur la flûte: »L'art de la flûte traversière«, par M. de Lusse (sans prénom; Paris 1761). Au moment où Diderot préparait son article, à paraître en 1756, il n'était pas encore publié. En revanche, Diderot le cite dans la légende de la pl. VII de la suite »Musique«, en même temps que »L'art ou les principes philosophiques du Chant« de Jean Blanchet, pour renvoyer le lecteur aux tables d'agréments²².

Nous ne nous attarderons pas sur les petits articles, dont l'intérêt est surtout de confirmer les indications données par la pl. XXII. Nous laissons de côté le »Supplément«, dans l'élaboration duquel Diderot n'avait plus de part. Il nous reste à conclure.

Ce voyage de l'image à l'objet, c'est aujourd'hui que nous l'effectuons dans l'»Encyclopédie«; le lecteur du temps n'avait pas à s'en préoccuper. L'ouvrage qu'il consultait devait lui tenir lieu de toute une bibliothèque. Pour notre part, nous avons à tenter de retrouver dans une certaine mesure les sources de cet énorme travail. En ce qui concerne les planches, quelque sérieuse qu'en ait été la préparation, peut-être plus soignée que celle des textes, nous devons les examiner, non comme des photographies documentaires, mais comme une interprétation et une présentation des instruments, conçues de manière à les rendre compréhensibles. Dès lors que nous sommes entrés dans ce procédé, nous pouvons en tirer des enseignements.

L'ensemble des informations concernant la flûte traversière s'adresse bien aux amateurs, conformément aux prises de position du »Prospectus« (1750), du »Discours préliminaire«. Les indications technologiques leur donneront un simple aperçu de la facture. La partie sur la technique musicale suscitera leur curiosité, les incitera peut-être à travailler l'instrument, les aidera en tout cas à mieux comprendre le jeu des interprètes de leur temps²³.

22 Le traité de Delusse est conçu de manière différente de celui de Hotteterre, dont il forme en quelque sorte un complément.

23 Nous tenons à remercier tout particulièrement Sylvette Milliot de l'aide qu'elle nous a apportée, notamment en matière de bibliographie. Nous remercions également Olivier Cottet et Henri Gohin, facteurs, ainsi que Pierre Séchet, musicien, et Marcelle Benoît.

The Development of the Cello Endpin

Tilden A. Russell

List of Illustrations

- Fig. 1: Bertauts, after W. Evindre (?), cover illustration of F. Borher [sic, for Bohrer], *Méthode de Violoncelle* (Paris [1843]). – Photo: Author
- Fig. 2: ›On Holding the Violoncello and the Attitude of the Performer‹, illustration for Jules de Swert, *The Violoncello* (London [1882]), p. 4. – Photo: Author
- Fig. 3: Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, part vi: *Theatrum Instrumentorum* (Wolfenbüttel 1620), pl. XXI. – Photo: Author
- Fig. 4: Simon de Passe, after Crispyn de Passe the Elder, ›Musizierende Studenten‹ or ›Die neugierigen Frauen‹ (1612). Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg. – Photo: Museum
- Fig. 5: ›Performance of an Oratorio‹ (English, early 18th century). London, British Museum. – Photo: Trustees of the British Museum
- Fig. 6: Joseph Francis Nollekens (1702–1748), ›The Earl of Tylney with His Friends‹. – Photo: after Albert Pomme de Mirimonde, ›Les sujets de musique dans la peinture Belge du XVIIIe siècle‹, in: *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Jaarboek* (1967), p. 273, fig. 84
- Fig. 7: Johan Gustaf Ruckman (1780–1862), ›Fägne-Spel på Fader Didriks Namnsdag‹ [Concert for Father Didrik on His Nameday]. Stockholm, Nationalmuseum. – Photo: Statens Konstmuseer
- Fig. 8: Jan Josef Horemans (II) (1714– after 1790) or Lambrechts (18th century), ›The concert‹. – Photo: after Albert Pomme de Mirimonde, ›Les sujets de musique dans la peinture Belge du XVIIIe siècle‹, in: *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Jaarboek* (1967), p. 243, fig. 50
- Fig. 9: Marco Ricci (1676–1729), ›The Rehearsal of an Opera (A Musical Party)‹. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. – Photo: Museum
- Fig. 10: Marco Ricci, ›Rehearsal at the Opera‹. New Haven, Yale Center for British Art, Paul Mellon Collection. – Photo: Museum
- Fig. 11: Jacob Smith (?) (fl. 1730), frontispiece of Peter Prelleur, *The Modern Musick-Master Or, The Universal Musician* (London 1731), here detached, with contemporary ms. title ›At Marylebon Gardens‹. La Tour-de-Peilz, Collection Dmitry Markevitch. – Photo: Dmitry Markevitch
- Fig. 12: Johann Rudolf Holzhalb (1723–1806), ›Musica Sanat‹, from *Musicalische Neu-Jahrs-Gedichte* XLV (Zürich 1749). – Photo: Newberry Library, Chicago
- Fig. 13: Daniel Chodowiecki (1726–1801), ›Concert in a Garden Salon‹. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg. – Photo: Museum
- Fig. 14: Abbé Richard de Saint-Non (1727–1791), after Hubert François Gravelot (1699–1773), ›Orchestre de musique de chambre dans un salon‹. Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes. – Photo: Bibliothèque nationale, Paris
- Fig. 15: ›Ars-Musica‹ (English, 1800). New York, Firm of Wurlitzer-Bruck. – Photo: Firm of Wurlitzer-Bruck, New York
- Fig. 16: ›Family Concert‹, painting on organ shutter (Swiss, 1811). Zürich, Schweizerisches Landesmuseum. – Photo: Swiss National Museum, Zurich
- Fig. 17: Portrait of J. H. Mankell and his family, silhouette (Swedish, ca. 1815). Private collection. – Photo: Collection
- Fig. 18: ›The violinist Wilma Norman-Neruda in a string-quartet recital‹, illustration in: *The Illustrated London News* 60 (1872), p. 201. – Photo: Sterling Memorial Library, Yale University
- Fig. 19: Augustus John (1878–1961), ›Madame Suggia‹ (1923). London, Tate Gallery. – Photo: Tate Gallery, London
- Fig. 20: Frédéric Bouchot (1798–?), ›Les bonnes têtes musicales‹ no. 3 (1846). New York, Collection Barry S. Brook. – Photo: Barry S. Brook
- Fig. 21: Lovis Corinth (1858–1925), ›Cellospieler‹ (Portrait of Heinrich Grünfeld). Olim Munich, Galerie Wolfgang Gurlitt. – Photo: after ›Musica 1972‹ calendar, Bärenreiter-Verlag, Kassel

Reproductions with the kind permission of the owners

* * *



Fig. 1

Research in performance practice seems to have established a new convention with regard to the cello endpin. This convention, established through numerous performances, virtually eliminates the endpin from all music through Beethoven's time. For later music, there seems to be no unified approach supported by scholarship, whether because performance practice research has not yet extended as far as it might beyond eighteenth-century topics, or because there is an underlying assumption that by, say, Mendelssohn's time, most instruments (including the cello) had attained their modern form, and most performance practices had become crystallized into the techniques still taught in conservatories by way of direct pedagogical tradition. Whatever the reason, the result is that while most cello music dating from before Beethoven's death is now »authentically« performed without the endpin, later music – whether for the sake of »authenticity« or merely expediency – is performed with the endpin.

Implicit in this performance convention is a historical notion – presumably held by performance practice scholars – that the endpin was not used in the Classical period or earlier, that it was introduced and gradually adopted around the late Classical and early Romantic periods, and was fully adopted by the late nineteenth century. Assuming this notion to be correct, I began my investigation of the development of the cello endpin with the expectation of identifying a performer or school most responsible for its invention and introduction around 1800. What I discovered instead were numerous pictures showing the endpin (or various lifting-and-holding devices) in more or less continuous use since the 1600s. I attribute the erroneous historical notion to an over-reliance on method books, together with a reluctance to consider alternative sources – especially pictures. This is perhaps a classic case in which the prescriptive information of the method books is directly challenged by the descriptive information of pictorial records. For (inexplicably, in light of the pictorial evidence) the method authors from



Fig. 2

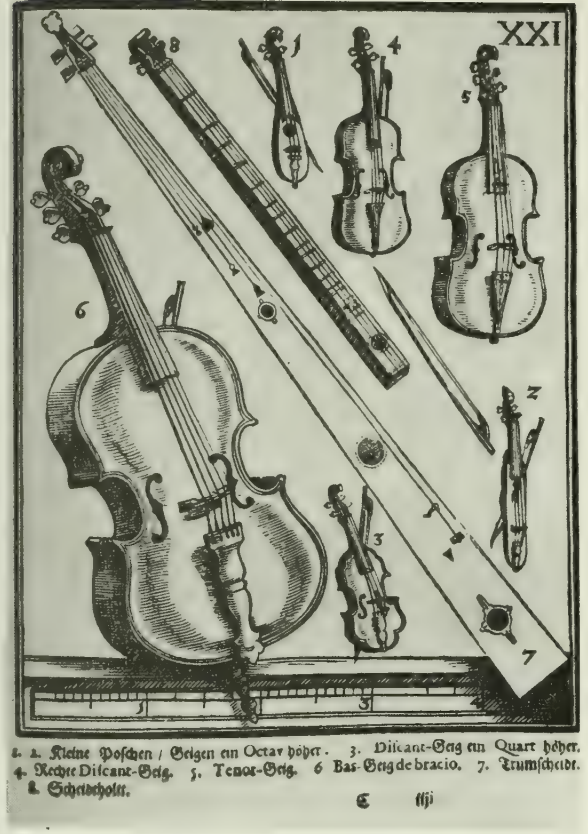


Fig. 3



Fig. 4

the late eighteenth to the late nineteenth century (1772–1872) ignore the endpin so totally that they do not even mention it in order to censure it. Method books were written by musicians who best knew their craft, hence probably the privileged position accorded these sources by music scholars. But the painters we are dealing with painted what they saw, without regard to conflicting doctrines, and so the pictures may reflect reality more accurately than do the methods. Certainly both groups of sources have strong claims to authoritativeness.

The method books are indeed overwhelmingly consistent. I have examined more than thirty treatises altogether, dating from 1741 to 1921. From the earliest cello method by Michel Corette to Septimus Winner's ›Primary School for the Violoncello‹ (1874), every one of the first twenty-one methods I examined states that the instrument is correctly held between the player's legs, supported mainly on the left calf. This position is illustrated in the methods of Corrette, Robert Crome, Jean Baptiste Bréval, Justus Johann Friedrich Dotzauer, Friedrich August Kummer, Bernhard Romberg, Sebastian Lee, and F. Bohrer (*fig. 1*; also see the Appendix) and in numerous paintings. The first treatise to advocate use of the endpin is Jules de Swert's ›The Violoncello‹ ([1882]; *fig. 2*): ›Nearly all modern players use a stem made of wood or metal (wood is preferable) about seven or eight inches long.‹¹ Following de Swert, the next treatise, by Otto Langey, reverts to the old position, without the endpin². Then, starting with Carl Schroeder's

1 Jules de Swert, *The Violoncello* (London [1882]), p. 4.

2 Otto Langey, *Otto Langey's New and Revised Edition of Celebrated Tutors. Violoncello* (New York 1891), p. 5. However, in Langey's ›New Edition, Revised and Enlarged‹ (New York, Paris, Toronto 1909), p. 7., the sentence ›An End-pin should be used for this purpose‹ is appended to the paragraph on holding the instrument. A late edition of Kummer's method, *School for the Violoncello*, trans. by Ambrose Davenport (Boston, New York, Chicago, 1898), p. 6, also adopts the new position with endpin.



Fig. 5

»Handbook of Violoncello Playing« (1893)³, the treatises are practically unanimous⁴ in advocating use of the endpin.

To be sure, certain of the earlier methods also suggest alternative positions. The first two methods mention the possible use of a kind of endpin: Corrette says a player can support the instrument with a »bâton« if he plays while standing⁵; Crome suggests that learners use an endpin until they have mastered the proper position without one⁶. Aubert, Baillot et al., and Baudiot all mention another, decidedly less preferable position in which the cello rests in the arch of the left foot; this position has the advantage of requiring less space in situations such as orchestral playing where space is limited, but it is ungraceful to look at and keeps the player's body in a bent and cramped position⁷. Alternate positions for ladies are described by J. Matthews, Edmund van der Straeten, and Arthur Broadly⁸; these will be described later in detail. However, all these alternative positions are only conspicuous exceptions to the century-and-a-half-long adherence in the method books to the old manner of holding the cello between the legs.

3 Carl Schroeder, *Handbook of Violoncello Playing*, trans. by J. Matthews (London 1893), pp. 19–22.

4 All but Paul de Ville, *The Eclipse Self Instructor for Violoncello* (New York 1905), pp. 12f. De Ville prefers the old position, advising the cellist »To hold it firmly between the knees (using an endpin if necessary) ...«; the photograph on p. 12 shows a player using an endpin, however.

5 Michel Corrette, *Méthode, théorique et pratique Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection* (Paris 1741), p. 7.

6 Robert Crome, *The Compleat Tutor for the Violoncello* (London ca. 1765), p. 1; cf. Elizabeth Cowling, *The Cello* (New York 1975), pp. 47f. Much later, conversely, Arthur Broadley, »A Complete Course of Instruction in Violoncello Playing«, in: *The Strad* 12 139 (November 1901), pp. 207f., recommends that beginners refrain from relying on the endpin until they are used to holding the cello in the old way. Editions of Friedrich August Kummer by Leo Schulz (New York 1900), p. 4, and Hugo Becker (Leipzig 1909), p. viii, add the same recommendation.

7 Pierre François Olivier Aubert, *Méthode pour le Violoncelle* (Offenbach [1805?]), p. 4; [Pierre-Marie-François de Sales] Baillot, [Jean-Henri] Levasseur, [Charles-Simon] Catel, and [Charles-Nicolas] Baudiot, *Méthode de Violoncelle/Violonzellschule* (Leipzig [1805]), p. 6; Charles Baudiot, *Méthode de Violoncelle* (Paris [1826]), p. 4. This position is strongly opposed by Jean-Marie Raoul, *Méthode de Violoncelle* (Paris ca. 1797), p. 4.

8 Matthews's suggestion is given as a translator's footnote in Schroeder (footnote 3), p. 22n; Edmund van der Straeten, *The Technique of Violoncello Playing* (London 1898; = »The Strad« Library 5), p. 18; Broadley, »Courses«, in: *The Strad* 13/156 (April 1903), p. 367.



Fig. 6

Let us now confront the evidence of the methods with the iconographic evidence. The five-stringed »Bas-Geig de bracio« illustrated in Praetorius's ›Theatrum Instrumentorum‹ (1620) is shown with a short, turned wooden endpin⁹ (fig. 3). From the early seventeenth century onward, we find a motley profusion of representations of cellos and cello-playing with and without endpins or other lifting-and-holding devices. A print from 1612 shows a player propping the instrument against his outstretched right foot¹⁰ (fig. 4). From the early eighteenth century there

9 Michael Praetorius, *Syntagma musicum* II, part vi: *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* (Wolfenbüttel 1620), pl. XXI, no. 6. There has been some debate as to the relationship of this instrument to the modern cello. François-Joseph Fétis, *Notice of Anthony Stradivari, the Celebrated Violin-Maker...*, trans. by John Bishop (London 1864), p. 44, essentially sees the modern instrument in Praetorius's woodcut. More of a purist, Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Das Violoncell und seine Geschichte* (Leipzig 1889), p. 41, finds neither the name nor the representation of a cello in Praetorius. Stephen Bonta, ›From Violone to Violoncello: A Question of Strings?, in: *Journal of the American Music Instrument Society* 3 (1977), pp. 83 ff., points out that the instrument shown in Praetorius is only about ten centimeters (just under four inches) larger than a modern cello (the measurement can be verified using the scale Praetorius provides along the bottom of the plate) and considers it (except for the fifth and lowest string) a violone, which he finds was simply a large-sized cello. Klaus Marx, *Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Duport (1520–1820)* (Regensburg 1963), pp. 57 and 77, considers Praetorius' instrument too large to be a real cello; later, however, in his article ›Violoncello‹, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980), vol. 19, p. 856, he reproduces Praetorius' »Bas-Geig de bracio« and simply labels it a »Violoncello with five strings« (but ignores this iconographical evidence and states on p. 859 that the endpin was not introduced until the mid-nineteenth century); see also his article ›Violoncello‹, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie (London and New York 1984), vol. III, p. 806, fig. 1. Given the wide fluctuation in size of the instruments depicted in cello iconography, I think the inclusion of Praetorius' instrument here is justified.

10 Reproduced in Walter Salmen, *Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (Leipzig 1969), fig. 23 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 4, fasc. 3).



Figure - Spel på Fäders Dödsdag
Frida Rys, 1778

Fig. 7

are numerous illustrations of the instrument supported on a little stool or platform; the player may be either sitting or standing¹¹ (figs. 5 and 6). In an early nineteenth-century tavern scene from Sweden, the cello is set on a barrel by the standing player (fig. 7). And in a late eighteenth-century painting, the standing cellist uses both an endpin and a small wooden box (fig. 8).

The true performance situation may be reflected in two small paintings by Marco Ricci entitled ›The Rehearsal of an Opera (A Musical Party)‹ and ›Rehearsal at the Opera‹¹² (figs. 9 and 10). The titles obviously give no clue as to significant differences – if any – between the types of performances depicted. The paintings furthermore are practically identical in size and parallel in organization. But in one of them the cellist uses an endpin, and in the other he does not.

But Ricci is just one witness. Let us therefore approach this idea of heterogeneous performance practice from the statistical viewpoint. In 1978 the Research Center for Musical Iconography of the City University of New York sponsored an exhibition on ›The Musical

11 Cf. Nona Pyron, ›Everything you wanted to know about the Baroque cello... but were afraid to ask‹, in: *The Strad* 89/1058 (June 1978), p. 121 and ill., p. 113.

12 These two paintings are actually part of a series of seven interrelated paintings by Marco Ricci. The whole series has been studied by Eric Walter White, ›The Rehearsal of an Opera‹, in: *Theatre Notebook* 14/3 (Spring 1960), pp. 79–90. Identification of the principal figures leads White to suggest that the opera being rehearsed is ›Pyrrhus and Demetrius‹, performed in London during the 1708/09 season; the earliest versions of the paintings can thus be dated 1709. Ricci was involved in painting the scenery for this opera. The cellist in fig. 9 has been erroneously identified as ›Corporali‹ (Caporale). Figs. 9 and 10 have also been reproduced and briefly discussed in Mario Praz, *Conversation Pieces; A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America* (University Park and London 1971), p. 184 and figs. 335 and 337.



Fig. 8

Ensemble ca. 1730–1830.¹³ In this exhibit were assembled 243 reproductions of works of art in every medium; the collection has subsequently been augmented to 573 works. Out of this collection, about 180 works depict cellos. This group of pictures may be subdivided into three parts: 1. works in which the bottom of the cello is not visible (for example, where an orchestra is shown crowded together in a pit or gallery); 2. works in which the bottom is visible and there is no lifting-and-holding device; and 3. works in which the bottom is visible with an endpin or other device¹⁴ (figs. 11–17). Surprisingly, these three groups are all nearly equal in number, with the second group containing only slightly more, and the other two groups slightly fewer, than sixty examples¹⁵. We should remember that the period represented in this sample coincides with that in which the method books taught only one way of holding the cello: without the endpin.

13 Carol J. Oja (ed.), *The Musical Ensemble ca. 1730–1830*, catalogue (with unpublished addenda) of the Exhibition of RIdIM Accumulation Topic B/9 (New York 1978). This exhibition was mounted in conjunction with the Sixth International Conference on Musical Iconography. I am grateful to Terence Ford and Robert Estrine for their invaluable assistance in making available to me the resources of the Research Center for Musical Iconography (RCMI).

14 Michel Corrette uses a variant of fig. 14 as frontispiece to his *Méthodes pour apprendre à jouer de la contre-basse . . . , de la quinte ou alto et de la viole d'Orphée* (Paris 1781). The instrument depicted, however, is a cello and certainly not a bass (see Corrette's plate opposite p. 1) or a «viole d'Orphée» (see the description, pp. 32f.). The verse inscription to Corrette's frontispiece indicates that his purpose in using it here is to satirize «Chromatique» music.

15 RCMI has catalogued 198 works depicting cellos. The disparity in totals can be explained by ambiguities in size and shape, making it difficult in many cases to determine whether the instrument is a cello, viol, violone, or hybrid. In figs. 11–17, as much as possible, I have chosen woodcuts, engravings, ink drawings, etc., instead of paintings, solely for the sake of clarity in reproduction; my selection in no way reflects the actual proportions of media used.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 12

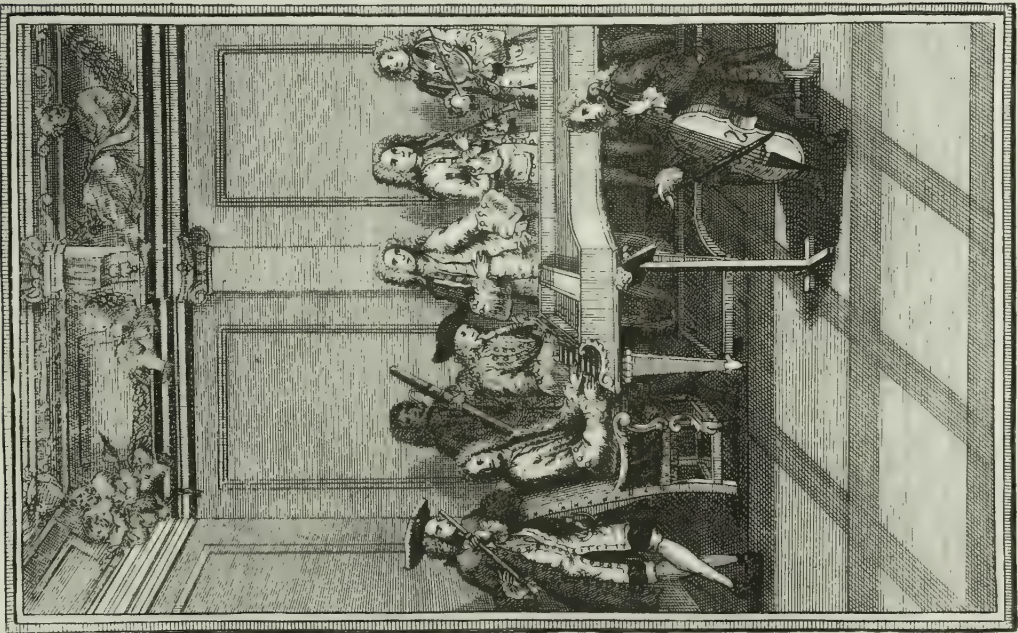


Fig. 11



Fig. 13

In the nineteenth century a change occurs in the relationship between method books and pictures. The most famous cellists (many of whom were also authors of their own methods, such as Friedrich Grützmacher and Alfredo Piatti) continued to hold the cello in the old manner without the endpin, and there are far fewer pictures of any kind showing cellos with endpins¹⁶. Here is a fine example of nineteenth-century didacticism rigidly codifying practices that in the eighteenth century were flexible and casual. Still, various lifting-and-holding devices were used during the nineteenth century, including the barrel (as we have seen, *fig. 7*) and the endpin. Piatti himself is shown sitting behind a platform; he holds the cello between his legs and without an endpin, but his feet rest on the platform so that the instrument is raised to a position comparable to that achieved with an endpin¹⁷ (*fig. 18*). Not until 1884 did Jules Delsart permit use of the endpin in the Paris Conservatoire¹⁸. Finally, around the very end of the nineteenth century, the

16 See the depictions of cellists without endpins, dating from the period 1855–1897, in: Heinrich W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert* (Leipzig 1971; = *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 4, fasc. 2), figs. 89 (Grützmacher, 1871), 128, 129 (Piatti 1872), and 148; also in Salmen (footnote 10), figs. 86–89 and 117. For more on the important 19th-century cello methods, see Joseph Eckhardt, *Die Violoncellschulen von J. J. F. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg* (Regensburg 1968), especially pp. 23–27.

17 Reproduced in Schwab (footnote 16), fig. 129. Cf. Salmen (footnote 10), fig. 89, in which the chair too is on the platform; in this case the use of the platform may well have been acoustically motivated (see below).

18 Edouard Nogué, *Le Violoncelle jadis et aujourd'hui* (Paris [1937]), p. 114; Lauro Malusi, *Il Violoncello* (Padua 1973), p. 127.



Fig. 14

endpin becomes universal in cello iconography, as witnessed triumphantly in Augustus John's famous portrait of Guilhermina Suggia¹⁹ (fig. 19).

It appears, then, that continuous use of the endpin and related devices was widely – though never entirely – suppressed early in the nineteenth century, but that toward the end of the century it was universally resumed by cellists. The final adoption of the endpin in the late 1800s is a point upon which the method books, iconography, and historical accounts converge in agreement. There are two explanations for the decisive movement in the second half of the nineteenth century toward universal adoption of the endpin. The more common explanation attributes the invention of the endpin to the great Belgian cellist Adrien François Servais (1807–1866). As Canon T. Percy Hudson tactfully puts it in his article on Servais in the first edition of Grove's Dictionary: »At the close of his life he became very stout, and the peg now used to support the cello is said to have been invented by him as a relief.«²⁰ Even though pictures

19 Reproduced in Schwab (footnote 16), fig. 130. A photograph of Suggia as a girl of seven (ca. 1895), reproduced in Guilhermina Suggia, »The Violoncello«, in: *Music & Letters* 1/2 (March 1920), p. 111, shows her playing a small cello with an endpin.

20 T. Percy Hudson, »Servais, Adrien François«, in: *A Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Sir George Grove (London and New York 1894), vol. III, p. 471. Also Cornelis Liégeois and Edouard Nogué, *Le Violoncelle, son histoire, ses virtuoses* (Paris and Bordeaux s. a.), p. 46; Luigi Forino, *Il violoncello – il violoncellista ed i violoncellisti* (Milan 1905), p. 236; Malusi (footnote 18), p. 127; Cowling (footnote 6), pp. 47f.; and Klaus Marx, »Violoncello«, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (footnote 9), p. 809. Liégeois and Nogué and later Malusi date Servais' adoption of the endpin around mid-century. Elsewhere, Frédéric de la Grandville, »Violoncelles«, in: *Larousse de la Musique* (Paris 1982), vol. II, p. 1623, attributes the introduction of the endpin to Auguste Franchomme.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

disprove the myth of Servais literally inventing the endpin, his use of it must have been extremely influential for the myth to have arisen and gained such currency.

The second explanation concerns the influence of women cellists. Arthur Broadley alludes to this intriguing notion: »It has been stated that the tail-pin first came into use on the advent of the first lady 'cellist (the same lady having inspired Mendelssohn to write his only violoncello solo).«²¹ Unfortunately this reference to Lisa Cristiani (1827–1853) is undocumented by Broadley, and I have been unable to find any picture of her that shows how she held the cello²². Cristiani was certainly not the first woman cellist; there are iconographic records of women playing the cello from as early as 1645²³, and of course there is no doubt that they played routinely in the Venetian ospedali of the eighteenth century²⁴. The iconography of women cellists is not in itself plentiful enough to yield any reliable statistics comparing women's and men's use of the endpin. But there are other reasons to suggest that women may have led men in adoption of the endpin.

Though she was not the first woman cellist, Lisa Cristiani was among the first to perform professionally²⁵. Until the twentieth century it remained uncommon for a woman cellist to perform in public, the main objection being the position required to play the instrument²⁶. By around the turn of the century, however, it became obvious that the few brave professional women cellists of the nineteenth century had been followed by an increasing number of women amateurs, necessitating discussion of the proper way for them to hold the cello. The principal aim of these alternative positions was to minimize the impression that the instrument was being grasped between the woman's legs. Matthews and van der Straeten suggest several variations of a kind of side-saddle position in which both legs are turned to the left: the right leg may either drop almost to a kneeling position (in which case it can rest on a stool or cushion concealed under the lady's gown) so that the cello rests against the left knee; or it may cross over the left leg so

21 Broadley (footnote 6), pp. 207f.

22 Edmund S. J. van der Straeten, *The History of the Violoncello, the Viol da Gamba, Their Precursors and Collateral Instruments, with Biographies of All the Most Eminent Players of Every Country* (London 1914), pl. XLI, reproduces a portrait of her holding the cello, but the bottom of the instrument is not shown. I am grateful to Dr. Rudolf Elvers (letter of 18 June 1984) for his assistance on this question.

23 See Georg Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern* (Leipzig 1929), p. 179, fig. 1, the title page engraving of Christian Michel, *Tabulatura* (Braunschweig 1645).

24 Carol Neuls-Bates (ed.), *Women in Music, An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present* (New York 1982), pp. 65–69. Unfortunately in the paintings of concerts by Francesco Guardi and Stefano della Bella, the bottoms of the cellos are obscured by balcony railings; see Schwab (footnote 16), figs. 43 and 44 and commentary, p. 72.

25 See how the novelty of her performance is emphasized in reviews of her Leipzig concerts of October 1845, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* (= AMZ) 47/42 (15 October 1845), cols. 749f., and »Concert der Violoncellistin Frl. Lisa Cristiani«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 23/33 (21 October 1845), p. 132. The program of her 18 October concert is given in: AMZ 47/46 (12 November 1845), cols. 818f. None of the reviews mentions whether or not Cristiani used an endpin. Cf. Schwab (footnote 16), p. 160.

26 Olga Racster, *Chats on Big & Little Fiddles* (London s. a.), p. 226, quotes *The Spectator* of 14 April 1860 on the rarity of women cellists: »Female violinists are rare . . . Female violoncellists are rarer still, and we have never met with one. A young German lady, Mademoiselle von Katow, is delighting Paris by her performances.« On continuing resistance to women cellists in the early 20th century, see Ethel Smyth, »Female Pipings in Eden« (London 1933), in: Neuls-Bates (footnote 24), p. 285. On the particular unsuitability for women of the position required to play the cello, see Annemarie Krille, *Beiträge zur Geschichte der Musikerziehung und Musikübung der deutschen Frau (von 1750 bis 1820)*, (inaugural diss. Berlin, Friedrich-Wilhelms-Universität, 1938), pp. 128–130; also Klaus Marx, »Violoncello«, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (footnote 9), p. 810. There seems to have been no similar prohibition against women playing the viola da gamba, and depictions of them (playing viols of all sizes) are numerous; indeed, Saint Cecilia is frequently represented as a gambist. See Albert Pomme de Mirimonde, *Sainte-Cécile, Métamorphoses d'un thème musicale* (Geneva 1974), pp. 157–175 (= *Iconographie Musicale* III).



Fig. 19

that the cello rests against the outside of the right leg²⁷. Broadley suggests a frontal position, using the endpin, but with the right leg behind the cello (with the right foot »quite under the chair«) instead of gripping its side; he continues: »The 'cellist will have full command of her instrument and will not shock the susceptibilities of her many female admirers by any ungainly attitude.«²⁸ The endpin also allowed freer action of the bow, especially facilitating access to the A-string²⁹, which incidentally was another boon to women since (as Broadley says) the player should be able to reach the A-string »without unduly elevating the elbow – an attitude ungraceful in a man, unpardonable in a lady«³⁰. The first writer to endorse the endpin without qualification for both men and women is Luigi Forino (1905)³¹.

We may conclude, therefore, that whereas the endpin may have been optional for men it was virtually essential for women. Indeed, acceptance of the endpin led to »une petite révolution« in cello playing, through the rapid increase in female players³². As the number of women cellists increased, use of the endpin increased and recognition of its benefits must have grown as well. Women may also have been in the forefront in using a longer endpin than men. Even when the endpin was used, it usually was shorter than those now used, with the result that the player's position closely resembled what it would be without the endpin³³. De Swert, Forino, and Broadley advocate an endpin length of between seven inches and a foot³⁴. The contrast is dramatic between these conservative lengths and that of Guilhermina Suggia's assertive endpin of the same period. Significantly, Broadley recommends a longer endpin (twelve to sixteen inches)

27 Matthews in Schroeder (footnote 3), p. 22n; van der Straeten (footnote 8), p. 18. It should be pointed out that these writers also endorse conventional (i.e., masculine) positions for women cellists: Matthews notes that in Germany women usually hold the cello in the old position between the legs (without endpin), while van der Straeten endorses the normal position with endpin as his first suggestion for women. It is interesting that van der Straeten's *Technics*, which advocates use of the endpin by both men and women, is endorsed by Piatti in a letter (dated 9 March 1898) quoted in the Preface, even though Piatti was well known for not using the endpin himself; see Arthur Broadley, *Chats to 'Cello Students* (London 1899), pp. 7f., (= »The Strad« Library 7) and *The Violoncello: Its History, Selection and Adjustment* (London and New York 1921), pp. 39f. (= »The Strad« Library 21).

28 Broadley (footnote 8), p. 367. For an illustration of this position, see the photograph of Beatrice Harrison, taken around the time of Broadley's series of articles, in: *Violisten (M/V), Prenten en foto's van de muziekafdeling* (Haags Gemeentemuseum 1985).

29 See especially Forino (footnote 20), p. 237, and his 2nd rev. ed. (Milan 1930), p. 241.

30 Broadley (footnote 8), p. 367.

31 Forino (footnote 20), pp. 236–238; see especially his 2nd rev. ed. (1930), p. 242, where he states that the side-saddle position was acceptable when women wore long gowns but is ugly with modern shorter dresses; he adds; »Nelle donne piu che mai occorre curare la corretta posizione«.

32 Nogué (footnote 18), p. 114; also Edward John Payne and Ivor James, »Violoncello-Playing«, in: *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (New York 1945), vol. V, p. 536, citing the pioneer cellists May Mukle, Beatrice Harrison (see footnote 28), and Guilhermina Suggia.

33 Pyron (footnote 11), p. 121. See also the illustrations in de Swert (footnote 1) and fig. 2; Schroeder (footnote 3), pp. 20f.; van der Straeten (footnote 8), p. 17, fig. 5; and de Ville (footnote 4), p. 12. Klaus Marx, *Die Entwicklung* (footnote 9), p. 78, refers to several 18th-century cellos in the collection of the Conservatoire Royal in Brussels that are fitted with short endpins (ca. 10 cms.). The presence of endpins is not corroborated by Victor-Charles Mahillon, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental (Historique et Technique) du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, vol. III (Gand 1900), pp. 31f. (nos. 1372 and 1374), and vol. IV (1912), pp. 416 (no. 2858) and 419f. (nos. 2875, 2876, and 2879). Furthermore, there is no reason to assume that the cellos and endpins are coeval.

34 De Swert (footnote 1), p. 4; Forino (footnote 20), p. 236; Broadley, *The Violoncello* (footnote 27), pp. 39f. Forino points out that his recommended length of 30 cms. (a little less than a foot) is in any case longer than the lengths commonly used.

for women³⁵. Naturally the long endpin increased the propriety of the cello for women since it enabled them to hold the instrument farther away from the body³⁶.

Universal adoption of the endpin changed cello playing in several ways. The least of these is technique. Lifting-and-holding devices had always been in use to some extent, and it is fruitless to search for some significant increase or change in the technical difficulty of cello music around the turn of the twentieth century³⁷. In general, the endpin facilitated left-hand technique in the high positions; access of the bow to the A- and C-strings was improved and there was less tendency for it to bump into the player's legs³⁸. But compared to changes in tone production and musicianly comportment, these technical improvements are barely noticed in contemporary sources.

There was widespread agreement that the tone of the cello sounded less constricted with the endpin than without. Not only was the tone muted by the player's torso, legs, and clothing when the cello was held in the style without the endpin³⁹, but also it was believed that the endpin actually produced more sound by transmitting vibrations to the floor⁴⁰. With reference to the latter point, there was some argument as to whether wood or metal was a better conductor of sound; steel was generally considered stronger and better able to be extended to the modern lengths, but wood was preferable aesthetically and considered by some to be the better conducting material⁴¹. Some cellists also attempted to exploit the endpin-as-transmitter idea by playing in top of a platform that would react like a large soundboard⁴². Hugo Becker performed in this manner but his tone was still found to be smaller than that of Robert Hausmann, who did not use the endpin⁴³. Similarly, Servais performed on a »table«, and his son Joseph (who also used an endpin) also performed on a platform that was »practically the lid of a hollow wooden box«; while greater volume was obtained, audiences found the spectacle of the father on a table ludicrous, and the son's tone sounded »tonneaux or tubby«, sacrificing in quality what it gained in amplitude⁴⁴. Of course, such reactions are subjective and probably tinged with nostalgia for the old style of playing. Besides, there are too many other variables in the development of string instruments and technique to permit isolation of the endpin as a decisive factor in tone production. These variables include the material, length, and tension of the strings, the tension of

35 Broadley (footnote 8), p. 368. If women used longer endpins than men, they certainly would have welcomed the invention of the sliding endpin, first mentioned in 1898 by van der Straeten (footnote 8), p. 16. Also Broadley, Chats (footnote 27), p. 7; and Forino (footnote 20), pp. 236f.

36 The Cristiani review in *Neue Zeitschrift für Musik* 23 (1845), p. 132, praises the rare grace with which she rendered visually acceptable »einer der allgemein üblichen ziemlich nahe kommenden Haltung des Instruments«. Note the position of the player in *fig. 17*; she is identified as Johanna Maria Keijser.

37 Cf. Marx, *Die Entwicklung* (footnote 9), p. 81.

38 On left-hand technique, see Broadley (footnote 8), p. 368; also Marx, »Violoncello«, in: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (footnote 9), p. 809. On bowing, see Forino (footnote 20), p. 237, and (1930), p. 241.

39 De Swert (footnote 1), p. 4; Schroeder (footnote 3), pp. 19–22; van der Straeten (footnote 8), p. 18; de Ville (footnote 4), p. 13; Forino (footnote 20), pp. 236 and 238.

40 Van der Straeten (footnote 8), p. 17; also Broadley, *The Violoncello* (footnote 27), pp. 39f., citing Hugo Becker's practice.

41 Schroeder (footnote 3), p. 11, has no preference of material. However wood is preferred by de Swert (footnote 1), p. 4; Forino (footnote 20), p. 237 (Forino also accepts the two-piece endpin with a retractable steel point in a wooden stem); and Broadley, *The Violoncello* (footnote 27), pp. 39f. (in reference to Becker). Van der Straeten (footnote 8), p. 17, on the other hand, prefers steel, making an analogy between the endpin and a taut wire capable of transmitting sound (as with a walkie-talkie).

42 See the illustration in Salmen (footnote 10), *fig. 89*, without endpin but probably motivated by the same idea.

43 Broadley, *The Violoncello* (footnote 27), pp. 39f.

44 David Laurie, *The Reminiscences of a Fiddle Dealer* (London [1924]), pp. 26–29.



Fig. 20



Fig. 21

the bow hair and style of bowing, quality of the individual instrument, and style of the individual player. Nevertheless, it is interesting to observe how critically the endpin was believed to affect tone.

A short endpin freed the player's legs, but his back was still relatively bent and his bow arm relatively straight and stiff. Use of the longer endpin freed the player considerably more. Some observers, in fact, felt it freed the player too much. Broadley, for example, warns against the temptation to indulge in «exaggerated» motions, and unfavorably contrasts the manner of a cellist who used the endpin (Van Biene) with the sober manner of Piatti⁴⁵. However, not all players in the old style were as restrained as Piatti, as is shown in a satirical print by Frédéric Bouchot⁴⁶ (fig. 20). Let us compare this position with the almost stolid position advocated by de Swert (fig. 2) and shown in a portrait of the cellist Heinrich Grünfeld by Lovis Corinth (fig. 21). Broadley eventually admitted that the endpin allowed the player to adopt an attitude «at once comfortable and artistic»⁴⁷. In this he agrees with the more progressive Schroeder and Forino⁴⁸. Forino describes the player's attitude with endpin as cool or «disinvoltà», which certainly seems to reflect the manner cultivated by Julius Klengel, Pablo Casals, and (as we have seen) their student Guilhermina Suggia⁴⁹. Thus while it is possible to guess but impossible to gauge the acoustical effect of the endpin, its effect on musicianly comportment is well documented both in the method books and in cello iconography.

45 Broadley, *Chats* (footnote 27), pp. 7f.; cf. his «Course» (footnote 6), pp. 207f. In the same vein, Becker, in his edition of Kummer (footnote 6), p. viii, complains that use of the endpin can lead to «eine nachlässige, unschöne Haltung».

46 Although the bottom of the cello is not clearly shown, the player's bent posture and grip on the instrument with his legs indicate strongly that an endpin is not being used.

47 Broadley, *The Violoncello* (footnote 27), pp. 39f.

48 Schroeder (footnote 3), pp. 19–22; Forino (footnote 20), pp. 236f., and (1930), p. 241.

49 Schwab (footnote 16), p. 160.

The chronology of endpin use suggests some rather startling conclusions affecting performance practice. Clearly the question of whether to use or not to use the endpin cannot be answered solely on the basis of historical period. There is no good reason why the Baroque and Classical literature for cello may not be performed with an endpin, provided the endpin is kept fairly short by today's standards. By the same token, cellists should experiment without the endpin when playing most Romantic music, including the major concertos from Schumann's (1850) to Dvořák's (1895). While composers were probably not as doctrinaire as instrument teachers in matters of performance practice, the composer's preference can be a criterion in certain cases. For example, the endpin would be inappropriate for the sonatas of Brahms, whose second sonata, op. 99 (1886), was written for the cellist Robert Hausmann, well known for his adherence to the old position. On the other hand, the endpin would be de rigueur for the caprices of Servais, whose fame is so closely connected with its use. Gender – unavoidably – is another criterion: it is authentic performance practice for women cellists to use the endpin much more freely than men. In general, cellists should be guided by the principle of heterogeneous performance practice in this matter⁵⁰. After all, for centuries the endpin has made the cello easier to hold and play. To ignore its benefits unnecessarily seems sheer affectation.



50 In favor of a heterogeneous approach to performance practice, see Richard Taruskin, Daniel Leech-Wilkinson, and Nicholas Temperley, 'The limits of authenticity: a discussion', in: *Early Music* 12/1 (February 1984), pp. 3–20.

Appendix: Cello Methods and Treatises

Note:

*w/o contains an illustration of the cello being played without endpin

*w/ contains an illustration of the cello being played with endpin

1. Michel Corette, *Méthode, théorique et pratique Pour Apprendre en peu de tems le Violoncelle dans sa Perfection* (Paris 1741). *w/o
2. Robert Crome, *The Compleat Tutor for the Violoncello* (London ca. 1765). *w/o
3. [Jean Baptiste] Cupis le Jeune, *Méthode nouvelle et raisonnée Pour apprendre à jouer du Violoncelle* (Paris ca. 1772).
4. John Gunn, *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello* (London [1793]).
5. Jean-Marie Raoul, *Méthode de Violoncelle* (Paris [ca. 1797]).
6. Anonymous, *A New and Complete Tutor for the Violoncello* (London [ca. 1800]).
7. Jean Baptiste Bréval, *Traité du Violoncelle* (Paris [1804?]). *w/o
8. Pierre François Olivier Aubert, *Méthode pour le Violoncelle* (Offenbach [1805?]).
9. [Pierre-Marie-François de Sales] Baillot, [Jean-Henri] Levasseur, [Charles-Simon] Catel, and [Charles-Nicolas] Baudiot, *Méthode de Violoncelle/Violonzellschule* (Leipzig [1805]).
10. Jean Louis Dupont, *Essai sur le doigté du Violoncelle & sur la conduite de l'Archet* (Offenbach [ca. 1797]).
11. Bernard Stiastry, *Méthode de Violoncelle/Violoncell-Schule, Part I* (Mainz [181-?]).
12. Joseph Reinagle, *The Fourth Edition of A Concise Introduction to the Art of Playing the Violoncello* (Oxford [1823?]).
13. Charles Baudiot, *Méthode de Violoncelle* (Paris [1826]).
14. Justus Johann Friedrich Dotzauer, *Violoncellschule* op. 165 (Mainz 1832). *w/o
15. Friedrich August Kummer, *Violoncell-Schule für den ersten Unterricht* op. 60 (Leipzig 1839). *w/o
16. Bernhard Romberg, *A Complete Theoretical and Practical School for the Violoncello* (Boston [18--]). *w/o
17. J. A. Hamilton, *Catechism for the Violoncello* (London [18--]).
18. F. Borher [sic, for Bohrer], *Méthode de Violoncelle* (Paris [1843]). *w/o
19. Sebastian Lee, *Méthode Pratique pour le Violoncelle* (Method for the Violoncello) op. 30 (Mainz [1850?]). *w/o
20. Ryan's True Violoncello Instructor (Cincinnati 1872).
21. Septimus Winner, *Winner's Primary School for the Violoncello* (Cleveland 1874).
22. Jules de Swert, *The Violoncello* (London [1882]). *w/
23. Otto Langey, *Otto Langey's New and Revised Edition of Celebrated Tutors. Violoncello* (New York 1891).
24. Carl Schroeder, *Handbook of Violoncello Playing*, trans. by J. Matthews (London 1893). *w/
25. Edmund van der Straeten, *The Technics of Violoncello Playing* (London 1898; = »The Strad« Library 5). *w/
26. Arthur Broadley, *Chats to 'Cello Students* (London 1899; = »The Strad« Library 7). *w/
27. Arthur Broadley, »A Complete Course of Instruction in Violoncello Playing«, in: *The Strad* 12/13 (1901-1903).
28. Paul de Ville, *The Eclipse Self Instructor for Violoncello* (New York 1905). *w/
29. Luigi Forino, *Il violoncello – il violoncellista ed i violoncellisti* (Milan 1905, 2nd rev. ed. 1930).
30. Emil Krall and Francis Hill, »A General Guide to Violoncello Playing«, in: *The Strad* 24 (1913).
31. Arthur Broadley, *The Violoncello: Its History, Selection and Adjustment* (London and New York 1921; = »The Strad« Library 21).

Musical Iconography: recent strides, future goals

Barry S. Brook

President, RIdIM Commission Mixte

The Tenth International Conference on Musical Iconography sponsored by RIdIM, honored the memory of a great lady, Geneviève Thibault, Comtesse Hubert de Chambure, who had died just ten years ago. She achieved great distinction in many varied endeavors; and in those areas in which most of us here knew her best – musicology, organology, and iconography – her initiative, imagination, and erudition are legendary.

It was most fitting that this Conference be cosponsored and organized by the Centre d'Iconographie musicale et d'Organologie, which she originally established in her own fabulous home with her personal collections, and which, in 1967, she developed into a major project of the CNRS, with a team of young scholars she herself had trained.

I believe that Mme de Chambure would have been delighted with the growth in the field of musical iconography that has taken place during the last decade and with the role RIdIM has played in that expansion. She had been a major force in the creation of the RIdIM project, which was formerly launched on 26 August 1971 in St. Gall, Switzerland, during the 9th Congress of the International Association of Music Libraries. (IAML, along with the International Musicological Society and the International Council of Museums are RIdIM's official sponsors.)

I would like to acknowledge some of the participants in the planning sessions of 1971; most have continued their work in the field and many are with us today: Howard Mayer Brown, Edmund Bowles, Koraljka Kos, François Lesure, Walter Salmen, Richard Leppert, Harald Heckmann, Tilman Seebass, plus a number of computer specialists, art historians, and museum curators. Sorely missed are the wit and wisdom of Emanuel Winternitz († 1983), the art-historical expertise of H. W. Janson († 1982), and, above all, the spirit and style of the Comtesse de Chambure.

If one were to glance through the pages of the 22 issues of the RIdIM Newsletter that have appeared thus far (Mme de Chambure was a member of the original editorial troika) and the 15 annual RIdIM reports published in *Fontes*, one could not but be struck by the astonishing number of activities – research, publication, exhibition – directly generated or substantially assisted by the RIdIM project:

1. A viable, internationally accepted cataloguing method has been established, together with the three basic tools needed for its functioning: »Style guide for preparing catalogue cards«, the »RIdIM thesaurus for Western art«, and the »Standardized list of Western instruments«.

2. National RIdIM centers in 21 countries are now functioning on four continents, from Stockholm to Tokyo, to Melbourne, to Santiago/Chile.

3. A fullystaffed International RIdIM Center has been set up in the Research Center for Musical Iconography (RCMI) at the Graduate School of the City University of New York to coordinate RIdIM activities worldwide, to serve as a focus of information exchange, to publish the RIdIM/RCMI Newsletter, etc., etc.

4. Tens of thousands of visual images have been assembled, catalogued, and made available.

5. Ten international scholarly conferences (including this one) have been sponsored with almost 100 papers read. Regular RIdIM sessions have been held at IAML annual conferences and

IMS quinquennial congresses; numerous national meetings under RIDIM's banner have taken place throughout the world.

6. Dozens of instruments builders, publishers, record manufacturers, and television stations, as well as hundreds of scholars, teachers, and students have availed themselves of the national and international RIDIM centers' facilities.

7. A substantial number of books, articles, dissertations, and catalogues have been published. Several national histories-of-music-in-pictures are under way.

8. Well over a score of exhibitions of musical iconography have taken place with RIDIM's assistance; these include ›Musical Ensembles‹ in New York, 1978; ›Autour de la Viol de Gambe‹ in Paris, New York, and Chicago, 1979; ›Graphics of the Hungarian National Academy of Fine Arts‹ in Budapest, 1981; ›Illuminated Manuscripts with Musical Subjects from the Bibliothèque Royale‹ in Brussels, 1985.

9. Finally, and of major importance, three volumes of RIDIM's annual scholarly publication, ›Imago Musicae‹, Tilman Seebass, editor, and Bärenreiter and Duke University Press, joint publishers, have appeared since 1985.

In short, a great deal has happened in the field of musical iconography in the last seventeen years; RIDIM can well be proud of its catalytic role in these activities.

However, there is much – very much – that has not yet happened:

1. If there are 21 countries that have national RIDIM centers today, there are many more that do not. And if some tens of thousands of reproductions have been catalogued and made available to scholars, many hundreds of thousands still need to be dealt with. We need only compare our relatively high bibliographic control of written music sources, both printed and manuscript, to realize what must still be done in iconography, and I speak for the moment only of Western music. Except for Japan, no non-Western nation is as yet participating in the RIDIM project, although several from Africa and Asia have evinced interest and are making plans. In Latin America there has been only modest activity; Chile alone has made extensive strides in preparing a multivolume visual history of musical life in that country.

2. We have still not developed an effective, inexpensive, and speedily accessible system for the dissemination of visual documentation, by which I mean high-resolution reproductions accompanied by complete cataloguing and indexing data. Current methods, microfiche, or that used in the three-volume illustrated catalogue of ›L'Illustration‹, can only be accepted provisionally. Given the vast quantity of documents with which we must deal, there is an urgent need to move to such current technology as the computer-controlled laser beam video disk or the digitalized display on home computers such as the Macintosh (which has yet to solve the resolution problem).

3. Perhaps most important of all: What has not as yet been accomplished for the discipline of musical iconography – or more properly in this context for musical iconology – is the development of a solid theoretical framework for the proper scientific study of the extensive visual documentation that is being gathered at an increasing rate throughout the world.

While a number of recent conferences in our field have explored methodological questions to good effect and while a number of recent papers have demonstrated a sharpening of the tools used in dealing with substantive scholarly matters, we have a long way to go before our methods of investigation reach a maturity equal to those in some other branches of musicology. We must learn how to set up more meaningful hypotheses, how to put questions appropriate to the available data, how to avoid pitfalls in coming to conclusions, and how to make use of the approaches and research techniques developed in other disciplines.

We are here because of our faith in the value of musical iconography to music history, to art history, and to many other branches of scholarship – and especially, in the long run, because musical iconography can help illuminate our understanding of man, which, I submit, following Jacques Handschin, is what we are all striving to achieve.

Imago Musicae International Yearbook of Musical Iconography

Directions to Contributors

The International Yearbook of Musical Iconography is issued once a year. Its purpose is the publication of original musicological and art-historical articles on the representation of music in the visual arts. The official languages are English, French, and German; contributions in Italian and Spanish will be considered. Articles concentrating on musical instruments solely as organological objects are not within the main scope of the Yearbook.

The layout allows for main text with footnotes and excursuses (in *petit*) without footnotes. Quotations in languages difficult to understand (e.g. Middle English, Middle High German, Latin, Greek) should be given in the text in their original language and translated in a footnote into the language of the article.

The manuscript should be typed on only one side of the page, double-spaced and with wide margins, and should be mailed in duplicate to the Editor. Footnotes must be numbered consecutively and typed double-spaced on separate pages. Separate sheets with double-spacing are also required for musical examples, tables, and a list of illustrations with references to copyright holders. The position of examples in the main text must be precisely indicated. It is requested that only common abbreviations be used. Full first names must be given for all proper names in the text.

Visual material must also be kept separate from the main text. It is the author's responsibility to obtain permission to reproduce material. Photographs must be numbered consecutively on the back to correspond with the exact references in the text. They should also be identified with the contributor's name and a shortened title of the article.

We urgently request that only photographs of the highest quality, unscreened, printed on high gloss paper, and no smaller than 13 by 18 cms. in size, be sent. Prints from continuous-tone negatives should be used except for reproductions of woodcuts or engravings, for which high-contrast line photographs are preferable.

Bibliographic references should conform to the following examples:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, 'Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit', in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Prior to the preparation of an article for publication, authors will be sent their manuscript one last time for the purpose of clarifying any problems or making any final alterations. Later they will receive page proofs on which only printer's errors may be corrected.

Tilman Seebass
Editor

Imago Musicae Internationales Jahrbuch für Musikikonographie

Hinweise für den Autor

Das Internationale Jahrbuch für Musikikonographie erscheint einmal jährlich. Sein Ziel ist die Veröffentlichung von musik- und kunstwissenschaftlichen Originalartikeln über die Darstellung der Musik in den bildenden Künsten. Die offiziellen Sprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch; Italienisch und Spanisch sind möglich. Aufsätze, die sich ausschließlich mit instrumentenkundlichen Aspekten beschäftigen, liegen nicht innerhalb der Hauptzielsetzung des Jahrbuchs.

Die Aufsätze können aufgliedert werden in den Haupttext mit Fußnoten und in Exkurse (in kleinerem Druck) ohne Fußnoten. Schwer verständliche Zitate (z. B. mittellenglisch, mittelhochdeutsch, lateinisch, griechisch) werden im Text im originalen Wortlaut gebracht und in einer Fußnote in der jeweiligen Sprache des Aufsatzes wiedergegeben.

Das Manuskript soll einseitig, mit doppeltem Zeilenabstand und breiten Rändern getippt sein und in zweifacher Ausfertigung an den Redakteur geschickt werden. Fußnoten müssen durchnummeriert sein und auf getrennten Blättern mit doppeltem Zeilenabstand geschrieben stehen. Gesonderte Blätter mit doppeltem Zeilenabstand sind auch für Musikbeispiele, Tabellen und eine Liste der Illustrationen mit Hinweisen auf die Copyrightinhaber erforderlich. Die Lokalisierung der Beispiele im Haupttext muß präzise sein. Es wird darum gebeten, nur die gängigen Abkürzungen zu verwenden. Alle im Text vorkommenden Namen müssen mit vollem Vornamen genannt werden.

Auch das Illustrationsmaterial ist getrennt vom Haupttext zu halten. Das Einholen der Abdrucksrechte ist Sache des Autors. Die Photos sollen auf der Rückseite eine durchgehende Numerierung aufweisen mit den entsprechenden genauen Verweisen im Text. Außerdem sollten sie mit dem Namen des Autors und dem Kurztitel des Aufsatzes versehen sein.

Wir bitten Sie dringend, nur erstklassige Photos zu schicken, unrastriert, auf Hochglanzpapier abgezogen und im Format 13×18 cm oder größer. Außer bei Reproduktionen von Holzschnitten und Kupferstichen, wo sich Photos mit hartem Kontrast besser eignen, sind Abzüge von Halbtonnegativen zu verwenden.

Bibliographische Angaben sollten folgendermaßen vorgenommen werden:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= Musikgeschichte in Bildern, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, 'Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit', in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Die Autoren bekommen vor Beginn der Herstellung die Manuskripte noch einmal zugeschickt zur Klärung eventueller Fragen und erhalten damit eine letzte Möglichkeit, inhaltliche Änderungen vorzunehmen. Danach erhalten sie eine Umbruchkorrektur, bei der nur noch Satzfehler korrigiert werden können.

Tilman Seebaß
Redakteur

Imago Musicae Annuaire international d'iconographie musicale

Renseignements pour les auteurs

L'annuaire international d'iconographie musicale paraît une fois par an. Il a pour but de publier des articles originaux de caractère musicologique ou d'histoire de l'art concernant la représentation de la musique dans les beaux-arts. Les langues officielles sont l'allemand, l'anglais et le français; l'italien et l'espagnol sont admis. Les articles se rapportant uniquement aux aspects organologiques ne font pas partie des buts principaux de l'annuaire.

Les articles peuvent être composés d'un texte principal avec notes explicatives ou de digressions (imprimées en caractères plus petits) sans notes explicatives. Les citations difficilement compréhensibles (p. ex. en ancien anglais, en moyen haut allemand, en latin ou en grec) devront être faites dans la langue originale dans le corps du texte, et traduits dans la langue de l'article dans une note explicative.

Le manuscrit devra être tapé à la machine d'un seul côté de la feuille, avec un interligne double et des marges larges, et envoyé en double exemplaire au rédacteur. Les notes explicatives devront porter une numérotation ininterrompue et être tapées sur des feuilles séparées, avec interligne double. Il en est de même pour les exemples musicaux, les tableaux, et une liste des illustrations avec des renseignements concernant les propriétaires de copyright. La localisation des exemples dans le texte principal doit être faite avec précision. Il est instamment recommandé de n'employer que les abréviations courantes. Tous les noms de personnes cités dans le texte doivent comporter le prénom en entier.

Le matériel d'illustration devra également être séparé du texte principal. Il appartient aux auteurs d'obtenir les droits de reproduction. Les photos devront porter au dos une numérotation consécutive et un renvoi exact au texte principal. Elles devront en outre toutes porter le nom de l'auteur et le titre abrégé de l'article.

Nous prions instamment les auteurs de n'envoyer que des photos de toute première qualité, sans trame, sur papier brillant, de format minimum 13×18 cm. En dehors des reproductions de gravures sur bois ou sur cuivre, pour lesquelles il est préférable d'avoir des photos bien contrastées, il est recommandé d'utiliser des épreuves en dégradé.

Les indications bibliographiques devront être citées sous la forme suivante:

Pieter Fischer, *Music in Paintings of the Low Countries in the 16th and 17th Centuries* (Amsterdam 1975)

Edmund A. Bowles, *Musikleben im 15. Jahrhundert* (Leipzig 1977), p. 149 (= *Musikgeschichte in Bildern*, vol. 3, fasc. 8)

Friedrich Winkler, 'Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit', in: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 6 (1913), pp. 271–280.

Nous renverrons aux auteurs leurs manuscrits avant le début de la mise en composition, afin d'éclaircir des questions éventuelles, et pour leur permettre une dernière mise au point du contenu. Il ne recevront ensuite plus qu'une épreuve de mise en page, sur laquelle ils ne pourront corriger que des erreurs typographiques.

Tilman Seebass
Rédacteur

Auteurs

Pierre Abondance, Technicien de conservation au Musée Instrumental du CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Dr. Werner Bachmann, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leninstraße 49, DDR-72 Borna bei Leipzig

Josiane Bran-Ricci, Conservateur du Musée Instrumental du CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Nanie Bridgman, Conservateur honoraire, Département de la musique, Bibliothèque nationale, 4, rue Herschel, F-75006 Paris

Prof. Barry S. Brook, Department of Music, Graduate School at the City University of New York, 33 West 42nd Street, New York, NY 10036-8099, U.S.A.

Dr. Gabriele Busch-Salmen, Karl-Schönherr-Straße 3, A-6020 Innsbruck

Joël Dugot, Technicien de conservation au Musée Instrumental du CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Prof. Dr. Zoltán Falvy, Magyar Tudományos Akadémia, Zentudományi Intézet Budapest I., Tancsics Mihály u. 7, H-1250 Budapest

Prof. Dott. Elena Ferrari-Barassi, via Ariberto 8, I-20123 Milano

Florence Gétéreau, Conservateur Adjoint au Musée Instrumental du CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Paule Guimar, CNRS – Centre d'Iconographie musicale et d'Organologie, CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Catherine Homo-Lechner, Assistante de conservation au Musée Instrumental du CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Dr. Kathryn Horste, Getty Center for the History of Art and the Humanities, 401 Wilshire Boulevard, Suite 400, Santa Monica, CA 90401, U.S.A.

Frère Pierre Jaquier, Monastère Notre-Dame de la Sainte Espérance, Le Mesnil St-Loup, F-10190 Estissac

Irène Mamczarz, Directeur de Recherche au CNRS, 16, rue Nansouty, F-75014 Paris

Claudie Marcel-Dubois, Directeur de Recherche honoraire au CNRS, Musée des Arts et Traditions Populaires, 6, av. du Mahatma Gandhi, F-75016 Paris

Catherine Massip, Conservateur en chef du Département de la musique de la Bibliothèque nationale, 2, square Louvois, F-75002 Paris

Sylvette Milliot, Directeur de Recherche au CNRS – Centre d’Iconographie musicale et d’Organologie, CNSMP, 14, rue de Madrid, F-75008 Paris

Prof. Danièle Pistone, UER de Musicologie – Paris IV, 1, rue Victor Cousin, F-75230 Paris

Prof. Tilden A. Russell, Assistant Editor IMAGO MUSICAE, Department of Music, Southern Connecticut State University, 501 Crescent Street, New Haven, CT 06515, U.S.A.

Prof. Dr. Walter Salmen, Institut für Musikwissenschaft, Universität Innsbruck, Karl-Schönherr-Straße 3, A-6020 Innsbruck

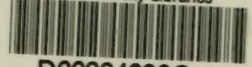
Prof. Tilman Seebass, Editor IMAGO MUSICAE, Department of Music, Duke University, 6695 College Station, Durham, NC 27708, U.S.A.

Prof. Nicole Sevestre, UER de Musicologie – Paris IV, 1, rue Victor Cousin, F-75230 Paris

Prof. H. Colin Slim, School of Fine Arts, University of California – Irvine, Irvine, CA 92717, U.S.A.

Prof. Jacques Thuillier, Collège de France, 11, place Marcelin Berthelot, F-75005 Paris

Duke University Libraries



D003240960

**DUKE UNIVERSITY
LIBRARY**

East Campus Library



**DURHAM, NORTH CAROLINA
27706**

